

مؤلفات الفريد فنج





مؤلفات
الفريد فنج

مؤلفات الفريد فرج

دراسات

□ دليل المنهج الذكي إلى المسرّح

□ الملاحظة في بحار صعبة



المكتبة المصرية الجديدة للطباعة والنشر

١٩٨٩

**دليل المتفرج الذكي
إلى المسرح**

قديم

الكتابة عن فن المسرح أمر عسير بحق . فان هذا الفن فى بلادنا يزدهر عملا ، بينما الأبحاث النظرية والعلمية قليلة جدا فى السوق . ولا شك أن مثل هذه الأبحاث هى العمدة الأساسية التى تقوم عليها أية منصة للمسرح . . . والا أفلست وتقوضت ، كما حدث فى تاريخنا الفنى الحديث أكثر من مرة . .

أستطيع أن أقول أن فن المسرح فى بلادنا بجهود فنانيين حقيقيين نابغين قد ارتفع أكثر من مرة فى عشرات السنين الماضية الى قمم باهرة . . ولكنه فى كل مرة لم يكن يملك القوة على الاستمرار والنمو ، لانه رغم القيم الفنية العالية التى رفعت له لم تكن تحوطه أو تحتضنه ثقافة مسرحية شعبية مناسبة ، تغذيه بالجمهور وتوجهه وتقوده الى المبقرية والخلود . .

والآن .. يصعب على الباحث أن يحدد مؤايد يبدأ،
أو كيف يختار من بين الثقافات المسرحية الثرية ما يهم
جمهورنا وما يناسبه ..

الا أنني مع ذلك لا أملك دفع هذا الحافز الذى يدفعنى
- رغما عنى - للتعبير عن خواطر وخبرات وآراء
مختلفة حصلتها من مكتبتي ، ومن كتاباتي للمسرح ،
ومن متابعتي المتحمسة لقضايا ومشاكل الفنانين فوق
المنصة

اننى سأحاول هنا تبسيط الامور قدر الطاقة .
فليس أحب الى قلبي أن يكون قراء هذا الكتاب من بين
أفراد الجمهور العاديين الذين لا تشغل هذه القضايا من
اهتمامهم الا قدرا ضئيلا .

اننى أحب أن يكون كتابي هذا فى متناول جمهور
المسرح ، ليحب من خلاله فن المسرح ..
كما أتمنى فى نفس الوقت أن يضيف هذا الكتيب
الصغير الى خبرة المتفرج بحيث يستطيع أن يتلقى من
فوق المنصة متعة روحية أكبر ..

ويلزمنى أن أشير للقارئ الى أن هذا الكتاب قد
كتب ونشر للمرة الأولى عام ١٩٦٥ ، أى فى ذروة
ما نسميه بنهضة المسرح فى الستينات وما أثارته النهضة
مع أسئلة واجابات .

ما هو الفن المسرحي ؟

ان هذا الفن يتألف بالطبع من عناصر مادية
ظاهرة . .

فالداخل الى المسرح ، يجلس في الصالة ، يواجهه
ستار يحجب عنه ما يعمده الفنانون لمتعته تلك الليلة . .

وهو جالس في مقعده قبل العرض ، يفكر
بالضرورة في ان ما سيعرض عليه الان ما هو الا تمثيلية
كتبها المؤلف الفلاني ، ويؤدي ادوارها ممثلون معروفون
له . اى انه يعرف سلفا ان ما سيجرى على المنصة امامه
ليس هو الحقيقة . ان القتل الذي سيطلق عليه النار
في الفصل الثالث لن يموت ، وان الزوجة التي ستخون
زوجها لن تسبب له في الحقيقة اى ألم ، لانها لن تخونه
بالفعل . . بل ان الزوج ليس زوجها اصلا ، وان

الدموع التي ستنهمر امامه دموع غير حقيقية ، والالام التي سيكون هو شاهد العيان لها ليست آلاما على الاطلاق ..

ان الأمر كله يبدو كلعبة قليلة التسلية ..

ولكن ما هذا المر العجيب الذي يجعل المتفرج نفسه ، وهو عارف بسر اللعبة المزيفة ، يتفعل بهذه السخونة ؟ ما الذي يجعل النساء يذرفن الدموع الحقيقية شفقة على البطلة ، وهن يعلمن بالتأكيد أن دموع البطلة دموع كاذبة ؟ .

السبب يكمن في ارادة التقمص . ان المحاكاة مظهر من مظاهر هذه الارادة . وسواء آكانت المحاكاة مظهرا طفليا أو غريزيا ، فان الجهد الذي تبذله الممثلة لتتقمص دور الزوجة الخائنة يوازيه جهد من نفس النوع تبذله المتفرجة لتتقمص دور شاهدة العيان للخيانة الزوجية ..

ان الجهد الذي تبذله الممثلة لايهام الجمهور انهم يشهدون وقائع حقيقية يقابله ويوازيه جهد يبذله المتفرجون لايهام انفسهم بنفس الشيء .

ان المتفرج فى المسرح ليس شخصا سلبيا باردا
يستقبل ما يعرض عليه وهو هامد .. وانما هو شخص
من نفس الجنس الذى ينتمى له الممثل والمؤلف ، من
نفس الجنس النزاع الى افتراض المواقف المؤثرة ، ثم
التأثر بها .. النزاع الى سماع ورواية الحوادث
وتقمص شخصيات ابطالها ، واضمار الجزع على مصائر
الفاصلين منهم واضمار السخط على الشريرين ..
النزاع الى مشاركة المحزونين مشاركة وجدانية
« حقيقية » .. وهو عارف تماما وقادر تماما على
التمييز بين الافتراض والواقع ، والقص والحقيقة .
— انه من نفس هذا الجنس النزاع الى « الكذب
الفاضل » — الفن — والتأثر به .. بل الى الاتفاق
الجماعى على هذا النوع من الكذب ، والتأثر به تأثرا
جماعيا ..

ان عمل الممثل هو ان يوهمك بأن ما يجرى أمامك
حقيقى . وعمل المتفرج هو ان يوهم نفسه بأن ما يجرى
أمامه حقيقى . وكلا العاملين لذئذ ممتع ، ويصبح أمتع
وألذ كلما كان الايهام محبوبا ، وكلما كان موضوع
الايهام مما يشغل خواطر الناس بمنف ، ومما يؤثر فيهم
بحق .

ومن هذه الحقيقة يسعنا أن نفهم السبب الذى يجعل
من المتفرج مشبوب المواطف ، الواعى بالحياة وظروف
المجتمع من حوله نوعا ممتازا من المتفرجين • انه نفس
السبب الذى يجعل الممثل أو المخرج أو المؤلف مشبوب
المواطف ، الواعى بالحياة وظروف المجتمع مع حوله
نوعا ممتازا من الفنانين ••

هو نفس السبب الذى يجعل مع المسرحية المعنية
بالظروف الاجتماعية الجادة الحية ، الواعية بها ،
المتعلقة لها ، أكثر تأثيرا فى الجمهور الواسع •• لأن
الافتراض فيها قريب التناول للجمهور المريض ، لان
ثمة ايضا ما يحفز كل رجل وكل امرأة فى الصالة على
مشاركة الفنانين هذا الافتراض ، والتجاوب معه ،
والاندماج فيه • هذه دائما مسرحية أصلح من المسرحية
التي يصعب أن تثير فى المتفرج العادى حافز التوهم .
ويصعب أن تحفزه على افتراض امكان حدوث وقائعها •
أو تثير لهفته على مشاركة أبطالها مصائرهم ••

ولذا فان التدريب والتربية الفنية والاجتماعية
والثقافية لازمة للفنان ، لازمة للمتفرج سواء
بسواء ••

ان الجمهور هو ايضا من العناصر المادية الظاهرة في
فن المسرح ، كسائر المكونات المادية لهذا الفن .
وتدريب وتربية هذا الجمهور لازم كترربية وتدريب
سائر الفنانين

- ان الجمهور عنصر ايجابى في فن المسرح
- ولا يمكن تصور العمل الفنى المسرحى بلا جمهور
- بالضبط كما لا يمكن تصور مثلث بلا اضلاع ثلاثة
- ان الجمهور ضلع من اضلاع هذا المثلث

وظيفة الديكور

عندما تدق دقات المسرح ، وتنفرج الستار ، يشهد الجمهور على الفور الديكور والاكسسوار والممثلين ..

فإذا كانت حوادث المسرحية تجري في صالون قصر
ارستقراطي فالأغلب ان يصور الديكور حوائط ومنافذ
هذا الصالون ، وان يكون الاثاث واللوحات المعلقة على
الحوائط والثريات والسجاد وسائر أدوات الاكسسوار
مصورة لهذه البيئة التي اختارها المؤلف لتجري فيها
حوادث المسرحية ..

ان فائدة الديكور والاكسسوار أولا .. هي ابلاغ
المتفرج ان الحوادث التي سيشهدها تجري في بيت معين ،
في بيئة معينة ..

وقد شهد فن المسرح فى عصور مختلفة فنانين
لديكور يتصفون بالمبالغة والتدقيق الشديد فى مطابقة
فنهـم للواقع .. فهم شديـدو الكلف بزيـنة الحوائط
وبأنواع السجاد وأنواع اللوحات المملقة .. شديـدو
التدقيق فى مطابقة الملابس والزينات لظروف العصر
الذى تجرى فيه أحداث المسرحية ، وكأنهم يلحون بشدة
على المتفرج ليقـتنع بأن ما يشهده بيئة حقيقية ستجرى
فيها حوادث حقيقية .. !

حقا ان مطابقة الديكور للواقع تعين المتفرج فى
جهده لتفـشـل أحداث المسرحية .. تعينه فى جهده
لاقناع نفسه بأن ما يجرى أمامه حقيقى .. ولكن المتفرج
وهو يبذل هذا الجهد لا يـنـخدع أبدا الى الحد الذى ينسى
فيه أنه دفع ثمن التذكرة ، وأنه جالس هنا ليتفرج على
تمثيل فى تمثيل .. ان وظيفة فنان الديكور هى أن
يدل المتفرج — ليس الا — على المكان والزمان المفترضين ،
ان يدل على ان هذه الأحداث التى يشهدها تجرى فى
مكان معين فى عصر معين . ان مهمته الحقيقية لا تتمدى
هذه الإشارة البسيطة الواضحة ، ولا يمكن ان تكون
مهمته أبدا المبالغة بقصد خداع المتفرج عن زمانه ذلك
المسار ، ومن مكانه فى صالة المسرح .. !

بل ان المبالغة والافراط فى تزيين الحوائط
وتراكم التفصيلات وقطع الاثاث فوق المنصة يؤدي اثرا
غير مرغوب فيه ، فانه يسرق عين المتفرج ويصرفها عن
الممثلين ، والممثلون هو العنصر الاساسى فوق المنصة ،
العنصر الذى لا ينبغى ان ينشغل عنه المتفرج لحظة
واحدة .. فهم حملة النص المسرحى .. هم حملة
الأفكار والمواطف والمواقف التى تكون العمل
المسرحى ..

حدث فى احد مسارح لندن الكبرى ان بالغ المخرج
ومصمم الملابس فى تأكيد اثر من آثار بيثة مسرحية
عظيمة هى « مرتفعات وذرنج » فوضعوا نتفا من القطن
على اكتاف البطل « هيتكليف » وهو داخل بيت حبيبته
من جو عاصف فى الخارج ، فى مشهد من المشاهد
المجورية فى المسرحية . وتوجه البطل فور دخوله المنصة
الى المدفأة مادا يديه ليصطلى بينما هرولت اليه الحبيبة
لتشاركه مشهدها من اعنف المشاهد واعظمها تأثرا .

وفى هذا المشهد لاحظ المخرج ان الجمهور
قد استيقظ من حلمه فجأة ! وتمايلت الرؤوس على
الرؤوس ، ودار الهمس الخافت والاعمارات المستحيية :

— الثلج لم يذب .. !

ان انصراف الجمهور عن مشهد كهذا كفييل يبيث
الرعب فى قلوب الفنانين . ولذا فقد سارع المخرج
ليتلافى هذا الخطر .. ليحقق تركيز انتباه الجمهور
والاستحواذ على عواطفهم والبايهم للمشهد الرائع ،
فاستبدل بالقطن فى الليلة التالية مادة كيماوية بيضاء
سريعة الذوبان ينثرها البطل على كتفيه قبل دخوله
المنصة فسرعان ما تذوب وتختفى ..

ولكن خاب أمل المخرج وصدم تماما ، حين لاحظ
فى الليلة التالية انصراف الجمهور تماما عن المشهد
وارتفاع نبرة الهمس المشدود .

— هذا ثلج حقيقى . يا للبراعة !

وأخرون يجادلون فى ذلك ..

حينئذ اكتشف المخرج بخبرته وتجربته انه لا لزوم
اطلاقا لهذه التفاصيل المتحذقة . ما لزوم الثلج أو
القطن ، والمثل نفسه قد ير على التعبير عن المعنى كله
برجفة خفيفة ولهفة طبيعية على بلوغ المدفأة !

ان هذا المثل يمكن أن ينسحب على سائر المكونات
المادية التفصيلية للمكان والزمان فوق منصة المسرح ..

ما حاجتنا للتدقيق فى تصوير الديكور .. وجمع قطع الأثاث وثقل الملابس، ما حاجتنا للافراط فى تزيين كل شئ ، ما حاجتنا للهفة على أن تطابق هذه الأشياء الواقع .. اذا كان المتفرج لا ينسى لحظة واحدة أن الساعة الماثرة مساء ، وانه موجود فى صالة دار الأوبرا يشهد مسرحية كذا ؟

ان ضروب البراعة والحيلة والخداع فى هذا المضمار حقيقة بالفشل واحداث عكس الأثر المطلوب ، ولا ينتجم عنها الا شرود الجمهور وانصرافه عما ينبغى أن يشغله الى ما لا ينبغى أن يشغله ..

ان الذى بين الفنان والجمهور عقد اتفاق من نوع غريب ، انه اتفاق على الكذب ، على الايهام والتوهم وهذا العقد يكفله استعداد طيب من قبل الجمهور للتمشى مع الافتراض الذى افترضه الفنان ، استعداد للتصديق بالاشارة المختصرة حيث تكفى الاشارة المختصرة .

وكل جهد يبذله الفنان ظلنا منه انه انما يخدع المتفرج عن زمانه ومكانه ويسلب يقظته سلبا تاما .. انما هو جهد خائب ، ومضيعة للوقت ..

فما بالك اذا كان هذا الجهد ذاته يخل بالتوازن المطلوب فى العمل المسرحى ، ويصرف انتباه الجمهور عن الأهم ليشغله بغير المهم ..

الديكور اذن مهمته الاشارة لزمان ومكان المسرحية •
مهمته أن يدل المتفرج على البيئة التى تجرى فيها
الحوادث من أقصر الطرق ، بأقل المواد وأبسطها ..

ولا يفوتنى هنا أن أؤكد أيضا ان تراكم الأثاث
والاكسسوار فوق المنصة يعوق حركة الممثلين المطلقة
ويقيدهم حيث يريدون التدفق فى حيوية ، ويخفى فى
الأغلب أجزاء من أجسامهم .. والجسم الانسانى -
بفض النظر عن أى اعتبار - هو أجمل ما فوق المنصة ،
وأقدر جهاز للتعبير بالحركة وبالسكنة ، بالاشارة
وبالجمود تميرا حيا رشيقا •

كما ان الوان الحوائط اذا كانت مبهرجة صارخة
تميت شكل الممثل وتجعل منه ظلا كثيبا فى بحر الأضواء •
ان الملابس الكثيفة أيضا ، والزينة المفرطة .. تسحق
الممثل وتلغيه تماما فوق المنصة • فاذا نحن فى معرض
أزياء - عصرية كانت أو تاريخية - لا فى مسرح
للدراما ..

اننى أفضل دائما أن تختفى الأشياء الجامدة وراء
الممثل الحى ، لا أن تخفيه • فالممثل هو أقدس العناصر
المادية فوق المسرح • • وهو أقدر من كل ما عداه -
بحيويته وملكاته المتنوعة - على أن يصور موضوع
وجو وتفاصيل المسرحية • • ولا عجب فى ذلك ، فانه
فوق المنصة ، هو الانسان !

كيف يمكن أن يعمل المخرج فى تصوير جو مسرحيته
على الكراسى والأرائك والحوائط ، ولا يعمل على
الانسان الحى ؟ • •

من هذا المفهوم تنطلق مدارس وتيارات حديثة
مختلفة تناصر الممثل وتخذل الديكور والاكسسوار ،
داعية لاطلاق الآفاق أمام الممثل وتضييق نفوذ الأشياء
الجامدة التى تحوطه • فمن هذه المدارس والتيارات
ما اتجه الى الغاء الديكور والاكسسوار تماما حتى ليتحرك
الممثل فى أرض محايدة تمام الحياد - رمادية غالبا ،
أو سوداء أو بيضاء - ليس فيها ادنى ما يلفت نظر
المتفرج • ومنها ما اتجه الى تلخيص الديكور تلخيصا
شديدا ، ومنها ما اتجه الى استخدام اشارات رمزية
مقتصدة • •

ونستطيع أن نطلق على ناتج هذه المحاولات اسم

الديكور المختصر أو الملخص .. وأود أن انبه الى الفرق بين هذا الأسلوب فى التبسيط وبين الأسلوب الرمزي فى تصميم الديكور ..

والحقيقة ان أول ديكور ملخص من نوعه شهدناه فى بلادنا فى السنين الأخيرة قد صممه المخرج الملمم حمدى غيث لمسرحية تحت الرماد « أقول القمر لشتاينبك » سنة ١٩٥٦ ..

ففى ديكور هذه المسرحية جرد حمدى غيث غرفة الاستقبال فى بيت العمدة « حيث يجرى المشهد » من حوائطها واكتفى من الباب بهيكلة المجرد ، وبذلك استطاع أن يظهر فى خلفية المسرح جزءا من الحديقة به شجرة صغيرة جرى تحتها تنفيذ حكم الاعدام على عامل نرويجى بيد سلطات الاحتلال النازية . وهو مشهد تمثيلي صامت استطاع حمدى غيث أن يضيفه للمسرحية بمجرد استفنائه مع حوائط الغرفة ، وكان أحد الفوائد العديدة التى استفادها مع أسلوب تلخيص الديكور ..

أذكر هذا المثل لما تواتر فى تلك الأيام بين النقاد من أن حمدى غيث عمد الى الأسلوب الرمزي فى تصميم الديكور .. وهو خطأ ظاهر .

فمثل هذا الأسلوب فى تصميم الديكور لا يعدو أن يكون تلخيصا أو اقتصادا فنيا ، لا يخرج عن الأصول الواقعية الأساسية فى شىء ..

أما الاشارات الرمزية فى الديكور ، فلا أعرف صورة واضحة مشبعة لها الا فى انتاج المخرج الفنان القدير نبيل الألفى ..

وسأضرب مثلا على منزعه الرمزى بمسرحية « ايزيس » توفيق الحكيم حيث عمد نبيل الألفى الى ان يدخل جمهور الشعب فى الفصل الأخير ليحكم بين حوريس وأخيه طيفون فى نزاعهما على الحكم فوق منصة وضع على أرضها قبة كروية قليلة الارتفاع كأنها شريحة من الكرة الأرضية ، اشارة الى أن جمهور المحكمين ان هم الا البشر ساكنو الكرة الأرضية ..

وامثلة الرمزية كثيرة فى ديكورات نبيل الألفى .. الساعة الواقفة دلالة على جمود الحياة ، السلم الصاعد أو الهابط فى خلفية المسرح لتدل حركة الممثلين عليه أما على التسامى أو التدهور .. الى آخر هذه الاشارات الشعرية الرقيقة ..

وأرجو أن أنوه هنا بأن أسلوب الديكور مهما كان
مصممه فنانا مبدعا انما يحكمه مزاج المخرج ورغباته
فالمخرج بالنسبة لكل فنانى المسرحية هو ما يسترو
الأوركسترا الذى يضبط كل جزئيات هذا العمل
الجماعى العظيم ..

كما أحب أن أؤكد ان هذه الأساليب المختلفة لا بد
أن تصدر عن منطق متكامل متناسق .. أى ان موقفه
المخرج من الديكور لا بد أن ينسجم تماما مع موقفه من
النص المسرحى ، وموقفه من اختيار منطق الاخراج .
فلا بد للمخرج من أن يقدم عمله الفنى متكاملا وعناصره
منسجمة تماما . فيستحيل أن نتصور ديكورا رمزيا
لمسرحية غير رمزية ، والأداء التمثيلى فيها طبيعى ؟
والا كان ذلك ترقيعا مثيرا للنفور ونوعا من النشاز ..

الخلفية التشكيلية

إذا كان الحديث قد ساقنا لمقارنة عابرة بين مزاج
وفن كل من نبيل الألفى وحمدي غيث ، فلا بأس من أن
نسترسل في هذه المقارنة بعض الاسترسال بقصد
التفريق بين اتجاهات طليعة مخرجينا المسرحيين في
صدد تكوين الخلفية التشكيلية المسرحية •

الديكور يصممه رسام بالطبع •

ولكن عمل الرسام محدد بمدة اعتبارات ••

أولها : أسلوب المسرحية ، سواء أكانت رمزية أو
سريالية أو واقعية أو طبيعية أو خيالية « فانتازيا » ،
الى آخر هذه الألوان ••

وثانى اعتبار يقيد الرسام هو اتجاه المخرج فى تفسير المسرحية وأسلوبه فى عرضها •

ومع أن مصمم الديكور أمامه المجال للإبداع الفنى، فالمخرج هو الذى يحكم الأسلوب والمنحى المتبع فى تصميم الديكور ••

ويميل نبيل الألفى الى المنحى الرمضى والشاعرى السرىق ، والى الاهتمام بالقيمة الزخرفية للخلفية المسرحية والى استخدام الألوان الظاهرة الموحية بجو ودلالات المسرحية ••

ان مشاهدة مسرحية من اخراج نبيل الألفى ىثر فى النفس متعة جمالية وزخرفية أكيدة ، وتتبع اشاراته الرمزية فى الديكور والاكسسوار ليس بالأمر السهل للمتفرج العادى ولكن العارف بفن الألفى يلحظه ويزيد فهمه لمفردى عرض المخرج ويفتبط به - رغم انه قد يبدو مبالغاً فيه أحيانا ••

أما القيمة التشكيلية التى يميل إليها حمدى غيث فهى نظام المجموعات ممثلين أو كومبارس فوق المسرح، ان لحمدى غيث حساً تشكيلياً رائعاً فى تنظيم المجموعات

فوق المنصة وفي استنباط الجمال من حركتها المتناسقة
وتشكيلاتها المتغيرة ..

ولذا يميل حمدي غيث الى استخدام المستويات
المختلفة فوق المنصة ، ودرجات السلالم العريضة ، لأن
حركة الممثلين والمجموعات صاعدة وهابطة تضيف على
شكل العرض جمالا أخاذا ..

ان الجمال التشكيلي ، والمقابل الصوتي له عند
المخرجين ، ينسجم تماما مع اهتمامهما التشكيلي أيضا
بتوزيع النور والضوء على المنصة ..

ومع أن ميل نبيل الألفي الى حيل الاضاءة الساحرة
يحكمه مزاجه التشكيلي ، فان ميل حمدي غيث في هذا
الصدد يحكمه مزاج تعبيرى ، ولذلك فحمدي غيث يميل
أكثر الى الأبيض والاسود فى ألوان الاضاءة والى استخدام
النور والظل فى النقلات الدرامية كعامل معبر أكثر
منه مساحة جمال ..

أما المخرج المبدع عبد الرحيم الزرقانى فانه ينفرد
بين مخرجينا المبرزين كلهم بمنحى أكثر بساطة وأكثر
جرأة فى نفس الوقت - ولا عجب ، فان الامكانيات
الواسعة للعبة المسرح هذه كما تحتاج الجرأة لاستخدامها

تحتاج المرأة أيضا للاستغناء عنها والاعتصام بالبساطة
والسهولة ..

يميل عبد الرحيم الزرقاني للديكور الواقعي ،
ولكنه حريص على بساطته في الالوان وفي التركيبات ،
وفي مطابقته بشكل عام للواقع ..

وعبد الرحيم الزرقاني فنان مقتصد جدا ، زاهد
في زخارف الخلفية المسرحية ، وفي حيل الاضامة ،
وميال بطبعه للمسرح الواقعي البسيط ..

ولكن عبد الرحيم الزرقاني مخرج مدقق في قيادة
الممثلين ، وهو كممثل قدير ، وكمعلم تمثيل قدير يميل
الى ابراز جمال هذا الفن وقدراته غير المحدودة فوق
المنصة ، والاعتماد عليه أولا في التمييز ، والاعتماد
عليه أيضا في تيسير ما في النص المكتوب من صعوبة ،
وفي تلخيص الأفكار من أي تعقيدات ..

ان عبد الرحيم الزرقاني مخرج يحب الوضوح ،
والجلاء والبساطة والواقعية وله قدرة تلفت النظر على
مخاطبة الجمهور المريض ..

الممثل

لعل أوضح ما فوق النصّة هو الممثل • أن الممثل
هو ملك النصّة ••

لا أريد أن أقول أن النص المسرحي وإن جهد المخرج
وعبقريته تنتقل إلى المتفرج عن طريق الممثل ••
ولا أريد أن أقول أن الممثل هو حامل النص وحامل
ملكات المخرج إلى المتفرج •• فذلك معناه أن الممثل
عنصر سلبي تماما ••

إن الممثل ليس مجرد سلك يصل المؤلف بالمتفرج،
ويوصل شحنات ليس هو مصدرها ، وإنما هو شيء أهم

من ذلك وأعظم ، فإن له ملكاته الخاصة وعبقريته الخاصة التي يستطيع بها أن يثرى العمل المسرحي كله ويضيف اليه من عنده ، وإن يحقق الصلة الروحية بين العمل المسرحي كله والجمهور . انه هو الذي يستقطب عواطف وانفعالات وأفكار الجمهور ، وهو المسئول ، وله الفضل كله ، فى أن يؤثر فى الجمهور تأثيرا يتفق مع أفكار المؤلف والمخرج . وهو الشخص الذى يستطيع بملكاته الخاصة ، فوق قيمة النص وفوق جهد المخرج ، أن يصنع من الكلمات المطبوعة ، ومن الحركة والاشارات التي يرسمها المخرج لتفسير النص، استرسالا غير ميكانيكى . . غير هامد . . أن يصنع من كل هذا شحنة وجدانية سحرية تأخذ المتفرج وهو مشدوه معلق الأنفاس الى وديان التأمل والحس العميق ، وتلتقى به فى خضم الأفكار والأحاسيس التي رسمها وخطتها المؤلف والمخرج على الورق . .

ويتساءل المتفرج فى البدء دائما : هل من الأوفق أن يؤدي الممثل دوره أداء أقرب الى الطبيعة ، أم أنه مع الأوفق أن يضرب عرض الحائط بالأداء الطبيعي ويصطنع بعض المبالغة أو التحوير لزيادة التأثير على الجمهور ؟ وحول هذه القضية آراء مختلفة أبداها عدد من المثقفين والجمهور فى مختلف المجالات . .

ولكى نناقش هذه القضية لا مفر من أن نخوض فى مختلف الدعاوى التى ادعت بها مختلف التيارات الفنية ضد التصوير الطبيعى فى الفن ٠٠ وهذا لا أريده هنا ٠٠ وانما سأقتصر على الاستناد الى أن مختلف التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة ترفض محاكاة الطبيعة فى الفن سواء أكانت هذه المحاكاة مذهباً للأدب أو للتصوير أو للموسيقى أو للتمثيل ٠٠

ويحسن بنا الآن أن نعود لما بدأنا به ، وهو التساؤل عما اذا كان المتفرج فى صالة المسرح يمكن خداعه عن زمانه ومكانه ، وإيهامه ان الذى يجرى أمامه أحداث طبيعية ينسجها أبطالها الحقيقيون فى الحياة ؟ ان ذلك مستحيل ٠ فالمتفرج يعمى دائماً انه إنما يشاهد تمثيلاً لمسرحية مؤلفة ، ويمى دائماً أنه جالس فى دار الأوبرا ، وانه سيتاح له بعد نهاية المسرحية أن يلحق بالمواصلات ٠ فمن ضياع الجهد وطلب المستحيل الاستفائة بأسلوب مطابقة الطبيعة فى الأداء التمثيلى بقصد خداع المتفرج وإيهامه بغير ذلك ٠٠

ان الممثل الذى يضرب عرض الحائط بالأداء الطبيعى انما يسلم بالأمر الواقع ، ويبدأ بالبديهة البسيطة التى وضحتها ٠٠ وإن ذلك يتيح للممثل فرصة لا حدود

لها ، أن يطوع أدائه ويلونه بأوفق أساليب الأداء لاجداث
الأثر المطلوب على المتفرج ، ويتيح له فرصة واسعة
جدا لاطهار ملكاته واطافة جهد من عنده ..

الفن ليس تصويرا للطبيعة ..

انه تحويل للطبيعة ، وتوفيق بين عناصرها المختلفة
يقصد تمييز خصائصها الدالة عليها ..

ان المصور الذى يرسم مناظر الطبيعة لا يتقيد
بنقلها حرفيا على لوحته كما هى فى الطبيعة ، وانما
يعمد الى اختيار الأغراض التى يرسمها من بين مختلف
الكائنات الطبيعية ، والى اختيار الزاوية والبعد ودرجة
الاضاءة المناسبة لتحقيق موضوعه ، بل انه يعمد أيضا
الى تحويل الألوان والمساحات واطافة ما يخدم هذا
الموضوع ، حتى ليمكننا أن نزع أن يصطنع من الأدوات
والأغراض الموجودة فى الطبيعة تكوينا خاصا متميزا
وأسلوبا خاصا متميزا يعكس فلسفته هو عن الطبيعة ..

كذلك فالممثل يستقى خاماته من الحياة اليومية
لناس ولكن أسلوبه فى الأداء ينبغى أن تكيفه قدرته
على التعوير والتوفيق والاختيار .. حتى لو كانت

النتيجة النهائية لا تطابق الطبيعة .. بقصد تحقيق
فهمه للدور ، وضمان التأثير فى الجمهور ، وكفالة
الجرس العذب الجميل للكلمات المسرحية ..

أعرف ان ممثلين بعينهم ، أو تيارا من الممثلين —
لو صح تسميتهم كذلك — يتكلفون المبالغة الشديدة فى
التعبير ، وبخاصة التعبير عن الاحزان ، وان ذلك خليق
بأن ينفر الجمهور نفورا شديدا ..

وأعرف ان تحرير الممثل من التزام الأداء الطبيعى
سيمقد حرفته أمامه ، وسيدفع به فى متاهة لا نهاية
لها ، ويوقعه فى الحرج * ولكن الحرية دائما كذلك *
الحرية تجعل مهمة الانسان أعقد ومسئوليته أبهظ.
وتبعاته أعظم .. ولا مفر للممثل من أن يخوض هذه
التجربة ، وأن يبحث بنفسه ولنفسه عن بديل عن
الأداء الطبيعى ..

ان الاقلاع عن الأداء الطبيعى هو الاقلاع عن بر
الأمان الى البحر الواسع المتشعب المسالك المحفوف
بالخطر * ولكن على الممثل أن يبحر بقلب ثابت ، وأن
يتخذ من ثقافته وخبرته ووعيه وحسه هاديا وشراعا ..

كما لا يفوتنى أن انبه الى أن أسلوب الأداء الذى
ينبغى للممثل لا بد أن يكون منظرا تنظيرا جيدا ، وأن
يكون صادرا عن ثقافة وعن وعى ، وأن يكون للممثل
فى أدائه نظريته الماقلة ودفاعه المقول ..

كما أن هذا الأسلوب لا بد له أن ينسجم انسجاما
تاماً مع طبيعة المسرحية وطبيعة الاخراج وأسلوب
الممثلين الآخرين . فالعبقرية فى المسرح لا يمكن أن
تكون عبقرية فردية ، والعمل المسرحى بالتأكيد عمل
جماعى ، لا يحقق امتيازه أبدا الا بالتوافق والانسجام
بين عناصره المختلفة .

ويتساءل الجمهور عادة : هل ينبغى للممثل أن
يندمج فى دوره بحيث يستغرقه الوهم الذى هو صانعه ،
ويفقد الوعى تماما بحقائق اللعبة التى يلعبها ؟

ان الممثل ليندمج أمامنا فى الموقف حتى ليخيل لنا
أنه نسى نفسه تماما ، وأنه قد عبر الخط الحرج الفاصل
بين الحقيقة والوهم . انه توصل الى درجة ايهام نفسه
بأنه هو هو المهدد بخطر القتل، أو هو هو الزوج المخدوع،
أو هو هو الحبيب الخائب .. انه من فرط انفعاله
وتقمصه قد أصبح فى النهاية هو البطل بذاته ولم يعد

هو الممثل المحترف الذى يتقاضى أجره ليلبس كل ليلة
قناعا مختلفا ..

وهذا غير حقيقى ، ولا ينبغى للممثل ..

ان بعض الممثلين ينسون أنفسهم لحظة فوق المنصة،
ويالوقعة الممثل الآخر اذا كان هو الذى سيتلقى صفعات
« زميله المندمج » فانه حينئذ سيتلقى صفعات حقيقية
يطيش لها صوابه ..

من البديهى اننا مع افتراضنا أن المتفرج لا يفقد
وعيه أبدا بالزمان والمكان، أن نؤكد أن الممثل بالأحرى،
وهو المدرب المحترف ، لا يفقد ولا ينبغى له أن يفقد
وعيه بالزمان والمكان لحظة واحدة ، ان كل شئ فى
المسرح — كما فى سائر الفنون — مخطط سلفا ومنفذ
بوعى كامل ويقظة أكيدة . ان الفيوبة هى متاهة
المجذوبين لا الفنانين ، المتأثرين لا المؤثرين .. وينبغى
للممثل كفنان الا يذهب وعيه أبدا ، والا يتأثر بدوره
أكثر مما يؤثر بهذا الدور .. والا انقلب كل شئ الى
أضحوكة ، مثيرة للهزم والرتاء ..

ينبغى للممثل أن يعى دائما بأنه انما يمثل ..

وذلك ادعى ليقظة ملكاته ولقدرته الدائمة على الاستنجاد بكفاءته على التعبير والاحتفاظ بتوازنه العاطفى والانفعالى *

أن انفعال الممثل ليس مدخلا الى الفيبوبة، وانما هو انفعال ارادى يقظ يحكمه حكما أكيدا وعى الممثل ويقلته وعقله * والممثل يتحكمه الأكيد فى انفعاله يصبح سيذا للموقف يعطى بقدرته ما ينبغى ويقتصد حيث ينبغى ، بميزانه الدقيق الذى تكسبه اياه ثقافته وخبرته **

ان الممثل اذا فقد هذا التحكم الواعى يفقد سيطرته على فنه وموهبته وقدرته على التأثير فى الجمهور *
ان التمثيل وظيفة ككل الوظائف ، لا يستطيع الانسان أن يؤديها على أكمل وجه الا وهو فى تمام اليقظة والانتباه *

ومع ذلك فالمفروض فى الممثل أن يتقمص دوره تقمصا ، وأن يعمل على ايهام المتفرج أو بالأحرى على مساعدة المتفرج على ايهام نفسه بأنه ليس فلانا الممثل وانما هو الامبراطور نابليون * ولكل هذا الايهام ايهام من نوع خاص * انه ايهام من قبيل الافتراض الذى قد اتفق عليه الممثل والمتفرج باختيارهما المحض ، وبما

ينبغي من الاحتياط • وبما ينبغي له أيضا من السبك ولكنه مع ذلك ليس من قبيل التقمص المرضى الذى يجعل مجنونا فى الخانكة تتلبسه شخصية الامبراطور نابليون • الفنون ليست جنونا ، كما ليس الجنون فنونا •

اننا نطلب من الممثل أن يبلغ بانفعاله واندماجه ذروة تساعد على توهمنا انه الامبراطور نابليون ، مع احتفاظه بوعيه بالقدر الذى يتيح له أن يسمع دبة فأر ضل طريقه الى المنصة قبل أن يراه ••

ان هذا التوازن بين اليقظة والاندماج يحققه الممثل بملكته التى تكفل له احكام الصنعة والسيطرة على أسرار وظيفته ودقائق عمله ••

هذا التوازن السحرى لا يقدر عليه غير الفنان الحقيقى ، حسن الخبرة بفنه ، دقيق الفهم مرهف الحس قوى الارادة ••

ان الممثل ليس ملك المنصة فحسب ، انه طاغيتها القوى • انه هو الرجل الذى يحكم العمل الفنى كله فوق المنصة ، وينحكم عواطف وألباب المتفرجين فى الصالة ،

بينما يكون المؤلف والمخرج يحتسيان القهوة في البوفيه
بلا أدنى سيطرة داخل المسرح ..

ان قوة الشخصية والارادة والقدرة على التأثير في
الآخرين .. هي للممثل من أهم الملكات التي تحدد
مستقبله •

أدوات الممثل

الجمهور يدرك بوجه عام أن الممثل الذى يتحرك أمامهم إنما يعبر عن دوره تعبيرا جيدا ، أو بالاحرى يصور دوره تصويرا جيدا ، دون أن يعرف غالبا ما هى بالضبط الأدوات التى يستخدمها الممثل ليحقق بها هذا التعبير أو التصوير • الجمهور فى الأغلب يمزو كل كفاءة الممثل لموهبته الالهية السحرية • ولكن هذه الموهبة كسائر المواهب يكمن سرها العظيم فى قدرة الفنان على استخدام أدوات عمله بميزان دقيق ، والسيطرة على هذه الأدوات ••

من الطبيعى أن أدوات الممثل هى فى الدرجة الأولى جسمه وخلقه ، فالممثل يستخدم أعضاء جسمه كلها

فى محاولته تقمص الشخصية المطلوبة .. عن طريق
الحركة والسكون ..

أبرز هذه الأعضاء حباله الصوتية ، فالإنسان
يتميز عن سائر الكائنات بقدرة متفوقة على تنويع
صوته . ليس الإنسان كفصائل العصافير التى تنشد
طوال حياتها نفما واحدا أو نغمين ، وليس مع فصيلة
الحيوانات التى لا تقدر الا على طبقة صوتية واحدة
أو طبقات قليلة ، وليس من قبيل الريح الذى لا يصدر
عنه الا درجات صوتية محدودة .

الإنسان يستطيع بسيطرته وإدارته لجهازه الصوتى
ذى الكفاءة العالية ، أن يطوع صوته - لا ارتفاعا
وانخفاضاً فحسب - بل تنوعاً قادراً على أداء مختلف
ألوان التعبير عن شتى الانفعالات البسيطة والمركبة ..

ومن الانفعالات ما هو بسيط كالحزن والفرح ،
الدهشة والأسى ، أو السرور والغضب ، أو الحب
والحنان .. الخ وما هو مركب مع عديد من هذه
الانفعالات .. فغضب المحب من محبوبته يختلف عن
غضب المنتقم من خصمه ، وعن غضب الأم من ابنتها ،
وغضب الشيوخ المحكوم يختلف عن غضب الشباب

الأهوج ، وغضب السيد يختلف عن غضب العبد ، وغضب
الفقير يختلف عن غضب الثرى ، وغضب الضحية يختلف
عن غضب ناصر هذه الضحية ، وغضب الرجل العصبي
حاد المزاج يختلف عن غضب الرجل البليد • الخ •
لا أقصد اختلافا في الكلمات التي تعبر عن هذا الغضب ،
ولكنه بالضرورة أيضا اختلاف في نبرة الصوت التي
تؤدي هذه الكلمات •

في أحد اختبارات معهد تمثيل أوربي ، طلب من
ممثلة ناشئة أن تنطق كلمة واحدة هي « ولدي » في
ثلاثين موقفا مختلفا • •

قال لها الممتحن : افترضى انك تستقبلين ولدك
الصغير وهو خارج من غرفة العمليات بعد اجراء عملية
ناجحة ، فكيف تنطقين كلمة : ولدي ؟
افترضى انه مات • •

افترضى انك سيدة ثرية وتنتظرين على رأس السلم
في قصرك الريفى ولدك العائد من مدرسته الداخلية •
افترضى انك كنت تداعبينه في الشباك فسقط من
بين يديك الى الشارع •

افترضى انه عبث بـ « فاز » أهده لك زوجك ،
الذى مات من مدة قصيرة وكنت محبة له جدا ، فكسره •

افترضى كذا وكذا ..

كيف تنطقين كلمة : ولدى فى كل مناسبة ؟ ..

الممثل اذن موكول اليه أن ينطق كلمات المسرحية
بجهازه الصوتى الانسانى اللامحدود بحيث يعبر بدقة
وبسيطرة كاملة ، وبفهم سليم ، وبحس مرهف .. عن
الكلمات التى كتبها المؤلف ..

ولكن موهبة الممثل لا تنحصر فقط فى القدرة على
التعبير بالصوت ، ولكنها تنطلق الى آفاق واسعة من
القدرات على التعبير بالوجه وبالعينين ، بالذراعين
وبالكفين ، بالوقوفه وبالجلسته بالمشية وبالسكنة ،
بالكلام وبالصمت ..

ان الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير متعدد
الأدوات • وهو يفهمه وبحسه وبملكاته يحرك أو يجمد
هذه أو تلك من الأدوات فى توافق وفى انسجام محسوب
بحيث يؤدي دوره على الوجه الأكمل ..

ان الممثل الكفاء ليستطيع اذا اقتضى الأمر - وانه
ليتدرب على ذلك خلال دراسته - أن يعبر عن أى من
المواقف المطلوبة بسائر الأدوات دون صوته ، أى انه

يستطيع أن يعبر عن هذا الموقف أو ذاك دون أن يتفوه
بكلمة واحدة •• أى بالتمثيل الصامت ••

ولابد أن أنبه الى أن هذا التمثيل أو التعبير الصامت
ليس من نوع قدرة البكم عن التعبير عن طلباتهم •
فقدرة البكم هذه انما هى قدرة على الاتصال بالعالم
الخارجى من خلال اشارات رمزية ذات معنى مباشر
ويسيطر باستخدام أدوات محدودة هى فى معظمها اليدين
وأصابعهما ••

ان اشارات البكم شفرة من رموز حركية تحل محل
الكلمات •• أما تمثيل الممثلين الصامت فأدواته غير
محدودة ووظيفته التعبير العميق المؤثر عن انفعالات
وعواطف ومواقف مركبة يصعب فى أغلب الأمر أن تعبر
عنها مجرد الكلمات ••

ان امرأة بكماء من عامة الناس لا يمكن أن تعبر
بالاشارة عن المواقف المفترضة من ابنها والتي كانت
موضع اختبار المثلة السالفة الذكر فى المواقف الثلاثين
التي أشرت اليها ، أو أن تجتاز ذلك الامتحان الصعب

ولكن المثلة الكفء تستطيع دون أن تنطق كلمة

« ولدى » أن تعبر فى صمت عن انفعالها بهذه المواقف
كلها ..

ان أروع مثل للتمثيل الصامت يمكن أن أسوقه
هنا ، هو عبقرية المصير الفنان المتفرد شارلى شابلن فى
أفلامه الصامتة والناطقة على السواء ..

★★★

يتساءل المتفرج عادة وهو ازاء جورج أبيض فى
دور يوليوس قيصر مثلاً ، عما اذا كان من الأوفق فى
فن التمثيل ، أن يتاح له باستمرار أن يرى يوليوس
قيصر دون جورج أبيض ، أو أن يرى جورج أبيض دون
يوليوس من الذى ينبغى له أن يختبئ خلف الآخر ،
الممثل أم الشخصية ؟ من الذى ينبغى له أن يطفى على
الآخر ؟ من الذى ينبغى له أن يخبئ الآخر ؟

بعض المتفرجين يخيّل له أن كفاءة الممثل وقوة
شخصيته وتميز طابعه فى التمثيل لابد أن يطفى
بالضرورة على الشخصية ، وهذا ينسجم تماماً مع
ما تكتبه اعلانات منتشرة فى الميادين العامة • اذ يعد
الاعلان الجمهور بجورج أبيض فى دور يوليوس قيصر ،
وهذا خطأ •

ان من قدرات الممثل غير المنكورة ، قدرته على

التلاشي وراء الشخصية ، فان الممثل لابد له أن يخضع كل قدراته وكفاءته لغرض واحد ، هو تصوير شخصية رجل آخر ، ربما كانت تختلف اختلافا بينا وأكيدا عن شخصيته . كلما تفوقت قدرة الممثل اتضحت أكثر فأكثر معالم الشخصية ، واختبأت أكثر فأكثر معالم الممثل . ان الممثل لا يخبىء شخصيته ويقدم شخصية البطل بالاستعانة بفنون الماكياج فحسب . ان المكياج أبسط الفنون فى هذا المجال . . فاللحية أو الشارب الكث . . صفرة الخدين أو توردهما ، خصلة الشعر أو النظارة السمكة على العينين . . لا تصنع شخصية البطل فوق المنصة . . انها مجرد مقدمات أولية وشكلية ، ان قدرة الممثل الممثل عن التصوير والتعبير والتقمص خلال المواقف والكلام والصمت والسكون والسيطرة على معانى المسرحية والتدفق لإبراز معالم الشخصية الموكل اليه تصويرها هى التى تصنع شخصية البطل فوق المنصة ، هى التى تساعد المتفرج على إيهام نفسه انه حيال قيصر أو بونابرت . . حيال قيس أو ميشلينيا . .

وينبنى على ذلك أن الممثل يستطيع بل وينبغى له بالضرورة أن يقوم بأدوار شخصيات متباينة ، فهو يستطيع أن يقوم بدور القاتل كما يستطيع هو نفسه

أن يقوم بدور المحقق أو رجل البوليس ، انه يستطيع أن يقوم بنفس الكفاءة بأى من الدورين ، العاشق أو الزوج المخدوع ، ويستطيع أن يقوم بدور البطل الوطنى وبدور الخائن لوطنه . بل ويستطيع أن يقوم بدور الفيلسوف وبدور مهرج السيرك . لا يوجد فى فن التمثيل ما يسميه البعض « بتخصص الممثل » . فالتمثيل هو القدرة على التلون . لا يوجد فى فن التمثيل ذلك الوهم الشائع باختصاص الممثل فى دور الشرير أو المثلة فى دور البنت المعذبة . فهذا الوهم انتقل إلينا وإلى العالم من مدينة السينما فى هوليوود . .

لقد اخترعت مدينة هوليوود نظام اللون الخاص للممثل لتحقيق غرض رأسمالى . فالشركة مع شركات السينما فى هوليوود تحتكر الممثل مدة طويلة أو مدى الحياة وتصنع له « ماركة مسجلة » كسلعة من السلع . .

انها تقدمه الى الجمهور « كأكسى الشريرين » وتركز دعايتها للترويج له على أساس هذه الصفة ، وتمتد لذلك مئات الألوف من الدولارات . ويتبارى كتساب الاعلانات التجارية فى قص القصص المختلفة عن هواية هذا الممثل أثناء طفولته أن يخنق القطط أو يذبح

المصافير .. انه كان فى المدرسة يضرب المدرسين ،
وانه أطلق النار على غريم له فى سن الثانية عشرة ..
الى آخر هذه الترهات التى وان كان ثمنها باهظا ،
فانها تمثل فى النهاية رصيذا ضخما للدعاية لسلسلة
الأفلام التى سيتولى بطولتها هذا الممثل . انها نوع من
الدعاية بالجملة .. لأفلام كثيرة مقبلة سيقوم فيها
الممثل بدور تيمورلنك مرة ، وآل كابونى مرة ،
وفومانشو مرة ، وفرانكشتين ، وسفاح أطفال .. الخ .

ففى مذهب خبراء الدعاية ان من الأسهل والأكثر
اقتصادا فى التكاليف تركيز الدعاية لسلعة مع السلع
مثلا على أساس شعار واحد متكرر .. كبيرة ولذيذة ..
يفضل أكثر بياضا .. الخ . من أن تبدأ حملات الدعاية
كل ستة أشهر على أساس جديد ، فمرة تروج للممثل
فى دور طاغية ثم تبدأ من جديد للدعاية له فى دور
محب مشبوب العاطفة ، ثم فى دور مزواج متلاف .
مستهتر فى المرة الثالثة . وهكذا ..

ان نظام اللون الواحد للممثل انما يخدم غرضا
رأسماليا لا غرضا فنيا . وانه يحقق فى السوق نجاحا
لا ينكر - ولكنه لا يحقق بالضرورة نجاحا فى الفن ..

انه نظام يحدد ملكات الممثل ويضيق عليه السبل
ويجمد قدرته على التقمص والتلون ..

ان هذا المفهوم سيحفز الممثل لأن يطوع شخصية
البطل لتوافق طابعه هو وشخصيته هو كما رسمتها له
الدعاية .. لا أن يطوع شخصيته هو لتوافق طابع
وشخصية البطل ...

ان الممثل في هذه الحالة سبرز معاله ويخبيء
معالم البطل .. غير أن فن التمثيل هو عكس ذلك تماما .

تيارات فى فن التمثيل

لا أريد هنا ولا أستطيع أن أبحث بحثا محيطا
بمختلف التيارات والمذاهب التى حكمت فن التمثيل
منذ نشأته والتى تحكمه فى أنحاء العالم اليوم ..

ولكننى أريد فقط أن أشير الى أهم التيارات فى
فن التمثيل التى حكمت هذا الفن خلال عشرات السنين
الماضية فى بلادنا ..

كان من بين أهم هذه التيارات ذلك الفهم الكلاسيكى
المدرسى لفن التمثيل الذى تلقنه أغلبنا ونحن نمثل فى
مدارسنا أيام الصبا ..

كان يطلب منا أن يكون القاؤنا للعبارات مفغما
رصينا واضع النبرات ، أن تكون اشارتنا بالذراع
المفروء فى بط وجلال ، أن تكون وجوهنا للجمهور على
الدوام ، أن تكون خطواتنا على المنصة متتدة . .

ولا عجب أننا بهذا الأسلوب فى التمثيل كنا نجنح
ونهى فى الأغلب المسرحيات التاريخية ذات المواقف
التي تنسجم مع الخيال فى الأداء والمظمة فى القاء
العبارات الرصينة . .

ولا عجب أننا كنا نفضل اللغة الفصحى لأنها أنسب
لاصطناع الفخامة ، ونولع بالمسرحية التي تزيناها
الأقوال الماثورة أو الحكم الغالية ، أو أبيات الشعر
الجدلة . .

كان فن التمثيل عندنا فى المدارس أقرب الى فق
الخطابة ، كان فنا حاشدا بالملوك الأجلاء والأبطال
الصناديد ، حاشدا بالبيانات المنمقة التي يلقيها الممثل
وهو فى مواجهة الجمهور قبل أن يؤدى واجبا جليلا ،
أو قبل أن يقدم على تضحية عظلى . .

وكان هذا النوع من الأداء أخلاقيا بالضرورة . .

فالبطل حريص كل الحرص على تبيان المفزى الأخلاقى لموقفه ، والدافع المنطقى لثورته ..

البطل هنا مثالى متمسك بأهداب الفضيلة ، يصارع الرذيلة بالحكمة وبالسلح وبخلق القويم ، وهو يتصرف طوال الوقت وقد أحاط نفسه بأطار كالأطار المحيط بلوحة ملك قديس صوره الفنان مبرزاً أفضل ما فيه ..

وفى مقابل هذا البطل الجليل يتحرك الأشرار مقوسى الظهور « بالمعنى الحرفى للكلمة » حركة سريعة وهم مطاطوؤ الرؤوس يتحدثون دائماً بصوت أجش مصطنع ويشهقون ليظهروا شهوانيتهم وجشهم ..

هذا نوع من التمثيل غير الطبيعى أساسه الأخلاقى تقسيم الناس الى أخيار وأشرار ، وتفخيم أعمال البطولة الفاضلة وإدانة الشر ، مع اظهار الأبطال فى أحسن صورة من الاجلال والنورانية والرزانة والحكمة والصرامة ..

هذا نوع من التمثيل التقليدى يستهوى أولئك المولعين بأن يدرجوا فى حياتهم على مدارج الحكمة .

ونقد نفرنا منه بعد الصبا نفورا شديدا لفرط الاصطناع فيه والتكلف ولضعف حيويته ، ولتزمته الشديد وتقيدته بالقواعد المقررة وبعمده الشديد على الصدق والواقع . .

ونحن فى هذه المرحلة نتهافت - نافرين من هذا النوع من التمثيل - على ذلك النوع الذى يمكنه أن نسميه الأداء الطبيعى ، وقد تحدثنا عن الأداء الطبيعى بما يكفى ، وبيننا ضعف حجته . .

واننا فى مراحل من حياتنا نولع بالمعاطفة . وقد مرت عصور على البشر التهبت فيها عواطفهم بشدة ، وتمردوا على أصول الحياة العقلية والمنطق الخفى والتمثيل التقليدى الذى وصفناه ، وزينوا لأنفسهم وللناس اتباع المعاطفة والوجدان الفطرى .

أولئك أقاموا من احساسهم حكما ، وقدسوا الانفعال الانسانى الفطرى ، وقالوا بتغليب القلب على العقل والأحاسيس على المعادلات المنطقية الجامدة .

أولئك تبنوا الجمال فى الطبيعة الثرية الفطرية ، فى الشمس الساطعة وفى البحر الصخاب وفى الغابة العذراء ، فى الحب الأعمى كما فى التضحية الهوجاء ، فى الرياح المعاتية وفى سكينه النفس المنعزلة .

أولئك أيضا كانت تمتورهم كآبة العاطفيين
وتطوعهم المتحمس لاقتسام هموم العالم كله . .

وسواء سميناهم بالرومانسيين أو بغير هذا الاسم،
فلقد كانت لهم قدم راسخة فوق المنصة ذات عصر من
العصور ، بل ذات عصور مع العصور .

ولابد أنهم كانوا يختلفون تمام الاختلاف عن
سبقهم من الممثلين . فقد كان الممثل منهم يلتهب معبرا
عن حبه أو عن سخطه التهايا سخنا . وكانت الكلمات
المناسبة لهذا الالتهاب السخن تواتيه مع اضرايه من
المؤلفين الرومانتيكيين . وكانت الموضوعات التي يحفل
بها المسرح هي بالضرورة الموضوعات العاطفية الانفعالية
التي تصور وفاء المحبين ، وتضحية الأم ، وإيثار
الصديق لصديقه ، والكشف عن ينابيع الوجد والنبيل
والتضحية . .

التهب المسرح في عصرهم . ولم يمد الجلال
ولا الأقوال الماثورة هي ذراه الفنية وانما أصبحت ذروته
الفنية هي المونولوج الذي يلقيه البطل في مواجهة
جمهوره معبرا عن أدق خلجات نفسه وملها عواطف
الجماهير وباعثا احساسها العميق بالمعطف على تضحيته،

والتدله فى وفائه ، والانسحار بسخونة عاطفته
وعمقها ..

ذهبت الرصانة والجذالة واشارات الذراع الفخمة ،
ذهبت الفصاحة والعبارات المنمقة والالقاء الخطابي ،
ليحل محلها التدفق الوجدانى السخف ، والوجوه المحزونة
بلا اقتصاد ، والعبارات النايضة بالاحساس والالقاء
المعذب المؤثر ، ذهب الملوك والاشراف والقواد العظام
بملايسهم الثقيلة وزينتهم الجليلة ، ليحل محلهم المشاق
بنقونهم المهملة وشمرهم المهوش وعيونهم الدامعة
وكآبتهم المؤثرة واشتمال وجدانهم ..

ولكن بقيت قاعدة من قواعد التمثيل القديم ،
وهى : أن يقف الممثل وهو يكشف ذات نفسه على طرف
المنصة فى مواجهة الجمهور ليبثه شكواه ، وقد استغرقه
الحزن وغشيت عيناه بالدموع وشرد عما حوله شأن
المحبين فى ذلك الوقت ..

وكانت مقدمة المنصة فى القرن الماضى تضاء
بمصاييح البترول العادية — فما كان أكثر ما تمتد
النار الى بنطلون العاشق .. وما كان فى تلك الظروف ،
وبهذا النوع من الأداء ، ليستطيع أن يشم الشياطين فى

الوقت المناسب • ولا عجب، فقد كان هذا الأدام الماطفى يقتضى من الممثل شدة الاستفراق والاندماج ، على نحو لا يرضينا اليوم • وانما نحن نتطلب اليوم - كما أسلفنا فى أول هذا الكتاب - نتطلب مع الممثل أن يقف على الحد الدقيق الفاصل بين اليقظة والاستفراق •

لقد كانت هذه الماطفية عتبة لشئ خطير منى به الفن فى ذلك العصر وفى عصور مبعده • •
فما كان أسهل التدرج الى نهاية المنزلق •

فالرومانتيكيون فى عصرهم قد صنعوا ثورة فنية عظمتى ، وكان لهم أساطينهم وأمجادهم ، ولكن هذه الماطفية منطقة حرجة جدا فى الفن عموما وهى قمة منزلق خطر • فالدمعة الواحدة تؤثر بينما سيل الدموع ينفر • لا بأس بالانسان يعرض آلامه ، فهذا يجتذب العطف ، ولكن الانسان اذ يعرض امعاءه فى الطريق يثير الاشمئزاز والسخط • الانسان يحب ويهوى أن يعطف على شخص فى محنة ، ولكنه ينفر نفورا شديدا من الندب ولطم الخدود والتفجع بلا ضابط • • والتدهور فى ضعف النفس الى حد الدناءة والصفار •

ان الانسان يهب لنجدة المحزون ، ولكنه ينفر

نفورا شديدا منه اذا كان يصرخ صراخا مغالى فيه
ويتسول عطف الناس بالمبالغة فى عرض أحزانه •
ان الدمع يؤثر فى الناس ، ولكن محاولة كتّم
الدموع تؤثر أكثر ••

وقد كان الرومانسيون الأول أقوياء بتمردهم
العاطفى ، الى أن ابتدّل هذه العاطفية الجميلة فريق
مولع باظهار التهافت والضعف العاطفى ، بالغ فى
التوجع والتثنى والركوع تحت أقدام الحبيبة والابتهال
والاسترحام •• بالغ فى توسل الأب المأزوم لابنه ،
واسترحام الأم لبنتها والزوجة للمشيقة •• بالغ فى
نطق الكلمات نطق المتدله الغائب واظهار الحب أسخف
مما ينبغى ، والفجيمة أقدر مما هى فى الواقع ،
والقسوة أقسى مما هى فى الحياة ••

وصاحب هذه المبالغة ، ويمكن أن يكون قد سبقها ،
مبالغة المؤلفين فى استدرار رحمة الجمهور على أبطالهم
بمبالغة موازية فى حشد المسرحية بالفواجع والأحزان
وبالمأسى على نحو فيه الكثير من « الرططة » •

انتهى اذن المسرح الرومانسى الى الميلودراما وهى
هذه المسرحية المحشودة بالكوارث والفواجع ، الفارقة

فى الدموع ، الصاخبة بالاهات والتنهديات والابتهالات
والتوسلات وريثاء النفس التى تدهورت بالمسرح تدهورا
عظيما وان كانت فى بعض الأوقات قد أحرزت نجاحا
جماهيريا لا يعلى عليه .

وقد عاصر بعض شيوخوا هذه النقلة الخطرة فى
بلادنا نفسها فى أواخر العشرينيات وهى نقلة حدثت
أيضا فى أوربا ولكن قبل ذلك بزمن .

وشهد شيوخوا الانتقال من مسرحيات « غادة
الكاميليا » و « النسر الصغير » و « لويس الحادى عشر »
الرومانتيكية السخنة ، التى برقت فيها مواهب
روز اليوسف وفاطمة رشدى وزينب صدقى « واننى
لأحنى رأسى اجلالا لذكرى أيامهن الغالية » - أقول شهد
شيوخوا الانتقال من هذه المسرحيات الخالدة الى مسرحية
« الذبائح » وما تلاها من مسرحيات ميلودرامية نجحت
أخطر نجاح جماهيرى فى تاريخ المسرح المصرى الحديث ،
ثم سرعان ما تقوضت بها خشبة المسرح وانتكست أخطر
نكسة عرفها تاريخ المسرح المصرى الحديث !

انتقل فن التمثيل من مرحلة الى مرحلة انتقالا
رأسيا أو أفقيا . . وهو فى خلال هذه المراحل يستجمع

أصوله الجمالية التى استقرت عليها التقاليد فى مختلف
المدارس والمذاهب ..

استقرت التقاليد على كفالة الجمال الشكلى . وهذا
يقتضى حسن الصوت ورشاقة الحركة ولباقة الإشارة
وجمال القوام عند الممثل ، كما يقتضى من فى المخرج أن
يكون المسرح فى أى لحظة من لحظات التمثيل عبارة عن
لوحة فنية متناسقة لها قوامها التشكيلى . ومعنى ذلك
أننا إذا كلفنا أى مصور صحنى بالدخول فى أية لحظة
الى المسرح أثناء التمثيل ليلتقط للمنصة صورة عشوائية
فلا بد أن تكون هذه الصورة مظهرة للقيمة التشكيلية
فوق المنصة ..

كما ان من التقاليد التى أرسيت فوق المسرح أن
يكون للممثل موهبة تعبيرية سواء بالصوت أم بالشكل
تنبع عن دراسة وافية للشخصية التى يؤدى دورها ..

لقد سقطت الآن القواعد الداعية الى التفتيح
والرصانة والاتزان المتكلف ، كما سقطت حجة العاطفيين
الملتهمين ، وتهافتهم المردول ، وتسولهم الرخيص لمواطف
الجمهور عن طريق اظهار الضعف أو عن طريق التسابق
فى التفتيح ..

وسيتساءل البعض ما الذى يصنمه الممثل اذا كان
مكلفا اليوم بالقيام بأحد أدوار مسرحية كلاسيكية أو
مسرحية رومانسية عاطفية ؟ اليس من الأوفق له أن
يكون أدائه مطابقا لروح المسرحية ، أن يكون أسلوبه
موافقا لأسلوب المؤلف ؟

الجواب : لا ..

فما الذى جعل مسرحيات بعينها تعيش الى يومنا
هذا خلال عصور كثيرة ؟

الجواب : ان الفنانين فى كل عصر طوعوها لمطالب
العصر ، فاذا حكمنا على المسرحية الكلاسيكية الا تؤدى
بغير الأسلوب الكلاسيكى ، فقد حكمنا عليها بالموت بعد
عصر الكلاسيكية ، واذا حكمنا على مسرحية رومانسية
أن تؤدى قهرا وجبرا بالأسلوب الرومانسى ، فقد حكمنا
عليها بالموت فى العصر الحديث ..

وهذا مالا ينبغي ، كما انه يخالف الواقع ،
فالمسرحيات العظمى تنطوى على امكانيات ذاتية تلبي
مطالب كل عصر من العصور ، وتلبس ميزات كل عصر
من العصور ، وقابلة للأداء بالأساليب المختلفة التى
تقلب على مر العصور وهذا سر خلودها ..

اننا نقول بالقطع اننا احتراماً منا للتراث ،
وحفاظاً عليه ، وثقة بقوته الذاتية ، وحرصاً على اظهار
هذه القوة الذاتية ، نقطع بوجوب اتباع المثل لأى مع
الأساليب العصرية التى يفضلها فى أداء أى من المسرحيات
قديمها وحديثها . ان ذلك حقه وواجبه ، كما ان حقه
وواجبه دراسة ما تنطوى عليه المسرحية التى يؤدىها
من قيم جمالية وفكرية تتفق مع احتياجات عصره هو
ليبرزها فوق سائر عناصرها الأخرى .

وسأحاول تطبيق هذا الكلام بعد حين فى فصل
مستقل عن مسرحية « مجنون ليل » للشاعر الكبير أحمد
شوقي . .

خواطر أخرى في فن اللعب

الأوروبيون يسمون « التمثيل » .. « لعبا » .
ولا حرج من الاعتراف بأن الأطفال هم الذين علموا
الكبار هذا الفن ..

فالطفل الذي يلتقط حود الكبريت مع الأرض
ويضعه في فمه ، ليحاول إيهاام نفسه أو إيهاام الآخرين
انه يدخن كأييه ..

والاطفال الذين يلعبون المسكر والحرامية ، أو
لعبة المروس والعريس فوق سطح البيت - انما يمثلون -
ففي الانسان غريزة ما تجعله يهوى المحاكاة
والتقليد ، ويهوى إيهاام الآخرين ..

وحتى الأطفال يدركون بفطرتهم قواعد هذه اللعبة . فالعروس الطفلة تحنى رأسها خفرا . والعسكري الطفل يصطنع الصرامة والجدة . الخ .

ان التمثيل الصامت أحد قواعد هذه اللعبة . .

كما أن التعبير التشكيلي من قواعدها الأساسية . . وليس التعبير التشكيلي بمستعمص على الأطفال ، اذا كانت صفار القطط تستطيعه . .

فلقد أشار الناقد المسرحي فرانسيس فيرجسون الى قدرة القطط الصغيرة على الايهام المسرحي بالتمثيل الصامت ، والتعبير بالشكل ، وهي تلعب لعبة المبارزة .

فالقط الصغير يتخذ وضع المتحفز ، فيفطش الآخر في الحال لحركة خصمه ويحتشد له ، ثم يدور حوله بغطى بطيئة واسعة حذرة . كما يتسلل محارب بدائي حول خصمه في الغاية ويبيده المقلع . ثم تعقب المناورة حركة تصدى ، فيرفع القط ظهره على شكل قوس ، فيفر الآخر فرعا . .

وفجأة تتملكهما لا مبالاة الذي سئم اللعبة فينصرف كل منهما الى حال سبيله ، وقد انتهى العرض المسرحي .

ان ادراك كل من القطلين لمعانى حركة خصمه ،
ولمراها الذى لا ينطوى على معنى العدوان الحقيقى ،
هو بذاته حس لفن التمثيل ، واستجابة مدهشة للعملية
العقلية وراء حرفة الممثل . . القط يعبر عن استجابته
هذه بتشكيل جسمه فى الحال تشكيلا نموذجيا رشيقا
ومعبرا ، فكان روح الموقف قد تلبست جسده الناعم ،
وصارت تطوعه تبعا لتغير مراحل التوهم والايهام فى
اللعبة . .

هذه الحركات التى تؤديها القطط فى لعبة التمثيل
هى من الفن . .

كما أن ما تعبر به هذه القطط عن المطاردة أو
التصدى أو المناورة من حركات . . تتسم وتميز
بالإيقاع والتوافق أكثر من حركات الصيد أو التصدى
الحقيقية . كما أنها أشبه فى تجردها مع النفع
والمصلحة - أشبه بما تحفل به الاحتفالات الفنية
الإنسانية من رقصات للصيد والحرب أو غيرها .

ولو أنك راقبت لعبة التحطيب كما يلعبها أهل
الصحيد ، ستلاحظ أن ذلك الاشتباك الوهمى ليس
مجرد محاكاة لخناقة طبيعية ، وإنما هو اشتباك مليء
بالإحساس الفنى العظيم . .

ففارس التحطيط لا يتراجع أو يهجم أو يناور كما
كان يفعل فى خناقة نشبت فى السوق • لعله فى الخناقة
كان ليستجيب لدواعى الخطر استجابة تلقائية غير
مدروسة • أما فى فن التحطيط ، فالفارس يقفز على
قدم واحدة قفزات جليلة مليئة ، ويدع جسمه كله يميل
على ايقاع خطوته وهو رافع قدمه الأخرى عن الأرض
شاهرا عصاه فى وضع رشيق ••

وانى لمتأكد ان أجدادنا الأول الذين خاضوا حروبهم
بالمصا لم يكن فيهم من يشتبك بهذا الايقاع الرصين
الجليل ، وبهذه المرونة والجمال التشكيلي •
فمن أين جاء للفنان الشعبى هذا الأسلوب فى
الخلق الفنى ••

انه نوع من الامتلاء بالبطولة والاحساس بالتاريخ
فالمشاعر الأصلية التى نكتها للسلف • المشاعر
التي تحفزنا لنهوى القيم المثالية أو تحفزنا لنبنى مباني
ضخمة ، أو لنقلد من هم أكبر منا ••

هذه المشاعر يرشدها ويشحذها احساسنا الغريزي
بالتاريخ ••

الاحساس بالتاريخ هو الذى يلهمنا كمثفجرين
مشاعر الاعجاب والحب للمسرح التاريخي والأسطوري

للمناظر الضخمة والانتاج الكبير . . وهو ما يمكن أن يجتذب عديدا من الجمهور الى مسرحنا لو أحسن توجيهه والانتفاع به . وهو الذى يلهم أعظم ممثلينا أعظم أدوارهم . . فسميحة أيوب فى «انتيجونا» وسناء جميل فى « شمس النهار » وحمدى فيث فى « عطيل » ومحمد الطوخى فى « ياجو » وسعد أردش فى « تيرسياس » . . يعكسون صورا من أفضل ما نعتز به فى مسرحنا المعاصر . ولو أتاحت لمسرحنا فرصة أفضل فى التخطيط والتوجيه لأصبحت هذه الأدوار التى تمثل محاور النهضة المسرحية الحقيقية هى بذاتها أعظم جاذب جماهيرى فى المسرح . .

ذلك اننا لا يمكن أن نطلب من الفنان أكثر من أن يعطى فنه ، ولكننا نتوجه للأجهزة الادارية حين نطلب العمل على ترويج الفن الأفضل والأحسب مستهدفين فى آخر الشوط أن يكون أفضل الفن هو أروجه جماهيريا . ولكه هذا حديث آخر . .

ان ألوان المسرح الضاحك بشكل عام تسبق ألوان المسرح الرصين الجاد ولغ أبحث هنا أسباب هذا السبق والذيق التى يعطى به فن الضحك دون الفن العاطفى أو الفلسفى الرصين ، ولكنى لا أجد فكاكيا من البحث

فى فن الضحك نفسه .. عناصره وأصوله وألوانه
نزولا على الأمر الواقع الذى جعل منه أروج فنون
المسرح المصرى العصرى اليوم ..

فن الضحك

يذهب البعض الى تعريف الإنسان بأنه حيوان ضاحك
فلا عتب على ان أنا اعتمدت على هذا التعريف وتجاوزته
فأضفت اليه أن الإنسان حيوان مضحك ..

فمن بين الكائنات جميعا ، المجهمة أو ذات الملامح
الرقيقة .. لا يضحك فيقرر تعبيرا عن الانبساط الا
ابن آدم . كما أنه من بين الكائنات جميعا ، وحشها
وآليفها .. لا يضحك ابن آدم الا من ابن آدم ..

لا مضحك في الدنيا الا الانسان . ولربما اعترض
البعض بأن الناس تضحك أيضا من قروود حديقة الحيوان
وهي تفرز اللب ، أو من ديبية السيرك وهي تتركب
الدراجات ، أو من صفار الكلات وهي تتشقلب وتتخانق

(★) اعتمدت في هذا الفصل على بعض آراء الفيلسوف الفرنسي برجسون .

.. ولكن فليلاحظ هؤلاء المعترضون أننا إنما نضحك من هذه الحيوانات فى حالة ضبطها متلبسة بتقليد الانسان .

نحن انما نضحك من شىء انسانى انتقل الى ظروف غير انسانية ..

نضحك من أن لازمة من لازمات الانسان ، وطبعاً من طباعه اللاصقة به .. تتسامى الى تقليده الحيوانات .

ان تحول اللانسانى الى انسانى .. تحول الشىء الى انسان ، يبعث على الضحك .. وقد عرف فنانو السيرك ومؤلفو الكوميديا وممثلو المسرح هذه الخاصية من قديم ، واستخدموها على أوجهها المختلفة ..

والذين شاهدوا جلفدان هانم مثلاً فى المسرح أو فى التليفزيون ضحكوا جداً من الهانم وهى تناجى صورة حبيبها الراحل المعلقة فى الصالون .. كأنها تناجى رجلاً سوريا ! ..

وقد صعد أحمد باكثير ، مؤلف المسرحية ، بهذه المفارقة الى مستوى أعلى - أبعث على الضحك - فأخترق نقاشاً وجدلاً بين المعجوز والصورة (من طرف واحد طبعاً رغم توهم المعجوز بأن الحوار متصل وفيه أخذ

ورد) نقاشا وجدلا ينطوى على تسليم الهانم العجوز
لصورة حبيبها بكافة حقوق المحبين ! ..

والأمثلة على هذا النوع من الاثارة المضحكة لا حصر
لها السكران يخاطب عمود النور ..

اللس اذ ضبط فى عشة الدجاج يقوقى ليموه على
مطارديه ..

الى آخره ..

هذه واحدة من بواعث الضحك ..

وقد اكتشف الكوميديون على مر العصور ، بالسليقة
وبالملاحظة وبالدراسة عددا عديدا من بواعث الضحك .
فمن بين هذه البواعث قلب الأوضاع .
ومن أمثلتها القرية :

حكممدار مسرحية « السبنسة » الذى تكشف عن لص -
« دكتور كنوك » الذى جعل يوهم الناس بالمرض
ليثرى بدلا من أن ييثر فيهم الشعور بالصحة ، وهو
يبرر مسلكه بمنطق غاية فى الغرابة والتضحيك ..

كما أن من أنجح الأوضاع المقلوبة التى عرضت على
جمهورنا فى المواسم القليلة الماضية مشهد الجراد والمحكوم
عليه بالاعدام فى « السلطان العائر » للحكيم ..

الجلاد يطلب من المحكوم عليه التمس أن يرفه عنه ! .. ان يعدل له مزاجه ! ان يسقيه خمرا على حسابه ، ويتملقه وأن يلح كى يفنى بصوته الأجل ثم يثنى على جمال صوته ، ويؤكد الثناء ! .. ذلك ان الجلاد - كما يزعم - اذا ما طلع عليه الفجر وهو رائق المزاج سيؤدى عمله على أكمل وجه ، بحيث لا يشعر المحكوم عليه بأدنى ألم عند الموت ! ..

ان كل جهود المحكوم عليه « المكروب » لترويق مزاج الجلاد وتسكين خاطره تثير الضحك جسدا .. ولكن يؤسفنى انه رغم الجهد الممتاز الذى بذله فنانون الفرقة القومية فى هذه المسرحية اخراجا وتمثيلا .. لم يلتفتوا للمفارقة الكوميديّة الصارخة التى ينطوى عليها ذلك المشهد - وكانت خليقة بأن تثير الضحك بمنف ..

كيف تحول ذلك المشهد المضحك الى غير ذلك ؟
الماطفية !

الماطفية الد أعدام الضحك ، فلكى يحدث تأثير الضحك يجب أن يتوقف القلب عن الشعور برهة . لان ما هو مضحك انما يتوجه الى العقل المحض . ان كشف عيوب الناس أو مكامن المفارقة فى موقف ما على نحو

يثير الجزع أو الشفقة أو الرحمة كفيـل بأن ينسخ الضحك ويطرده ..

لقد اهتم فنـانو الفرقة فى ذلك المشـهد بما يثير شفقة وجزع الجمهور ويحرك عواطفهم ، بالنبرة واللهجة والحركة .. فتحول المشـهد عن مرمـاه الأصلـى الهـازل وفقد تأثيره الحقيقى ..

ان الانسان اذا تأثر عاطفيا لا يضحك . والمشهد الكوميدي كى يثير الضحك لا بد أن يتجرد من العاطفة .
المشهد الكوميدي مشهد عقلى بحث . الانسان يضحك من قلب المعقول أو المألوف .. انه يضحك من «اللامعقول» ان صح هذا التعبير ..

والكلام اذن سينقلنا بالضرورة الى مسرح اللامعقول .
ان مسرح « العبث » هذا يرمى الى الكشف عن العناصر اللامعقولة فى حياتنا . هو مسرح فلسفى و « عقلى » .
وهو من حيث ذلك مسرح كوميدي بالضرورة ..

أن قلب أوضاع اللغة ، ومنطقها ومدلولاتها واستخداماتها المألوفة .. لابد أن يبعث على الضحك ..

وقد كنت أحسب قبل المشاهدة ان هذه بديهية بسيطة فمسرح العبث مسرح عقلى يجافى المؤثرات

العاطفية أيا كانت .. ومسرح العبث يتداول القوالب
المقلية والمنطقية تداولاً لا معقولاً ..

ولكنني دهشت حين شاهدت بنفسى متفرجين يكتمون
الضحكات اشفاقاً على أنفسهم من اتهامهم بالتبذل
والخروج على الذوق السليم ، أو بقلّة الفهم ..

ان مسرح العبث لون من ألوان المسرح الثقافى ..
نعم ..

ولكن الثقافة ليست بالضرورة أخت الجهامة
والصرامة ..

والكوميديا ليست بالشئ المبذل أو السوقي .. فأى
شئ يدعو بعض الناس أن يتخرجوا من الضحك فى مسرح
كوميدي ١٩ ..

نعود من مسرح العبث الى عديد الكوميديات التى
تتلاها القاهرة بأضوائها ..

نعود لنستأنف السؤال :

ما الذى يضحكننا فى شخصية الموظف المرتشى أو
السكرتير المنافق ؟ ..

ما الذى يضحكننا فى موقف الزوجة تضبط زوجها

متلبسا بالخيانة ، أو موقف المدير اذ يتهالك على زوجة
وكيله اللعوب ؟

ما الذى يضحكننا فى ذلك .. وقد كان ليمن ان
نتأثر وننفعل بالسخط فلا نضحك ..

« سر الصنعة » فى كشف مواطن الضحك فى تلك
المشاهد هو :

الكاريكاتير ..

فى كل شخصية ، وفى كل موقف ، وفى كل وجه
اعوجاج ما .. تلتقطه عين الفنان الفاحصة : فتضخمه
لتجمله بارزا للعيان . هذا سر صنعة الكاريكاتير .

الكاريكاتير يعتمد على المبالغة المتمدة . ولكنه مع
ذلك لا يختلق العيوب اختلاقا وانما يببالغ فى تصوير
عيوب موجودة فعلا فى الشخصية .. وهذه العيوب كانت
لتتضخم وتتفاقم - فى الطبيعة وعلى النحو الذى يصورها
به فنان الكاريكاتير - لو أنها استسلمت لشهواتها أو
لنموها الذاتى بلا ضابط ..

والكاريكاتير لا يضحكننا فى كل الأحوال . فتصوير
عاهة رجل تمس خليقة باثارة العزول المرح . كما أن

السخرية مما يكن له الناس الاحترام سخرية غير
مضحكة ، وقد يكون لها أثر مقررز .

ذلك لان الضحك فعل اجتماعى . ولا يتحقق
للكوميديا نجاحها الفنى الا اذا كانت تفى بأغراض
اجتماعية عامة . .

اننى أستطيع ان أحزن وحدى ، ولكنى لا أستطيع
أن أضحك وحدى . . فالضحك يلزمه صدى ، يلزمه
مجتمع ولعل الممثلين يعلمون أكثر من غيرهم أن ضحك
المتفرج يكون أعمق وأعنف فى المسرح كلما كانت
الصالة أغص بالناس . .

عجيب أمر الكوميديا . .

انها تخفى وراءها فكرة تفاهم جماعى – بل تأمر !
ضد الناشزين عن المجتمع . والضحك هو الانتقام
والقصاص الرادع لهؤلاء الناشزين . .

والعجيب ان الناس لا تردع بالضحك فاسدى الخلق
وحدهم ، وانما تضحك أيضا من السذج والبلهه
والغافلين حتى وهم فى موقف المجنى عليهم . الناس
لا تعفى لا الزوجة السليطة ولا الزوج الخانع من سياط

الضحك • اشهدوا كيف يضحك الجمهور منهما كليهما
فى « عيلة الدوغرى » • •

ذلك لان الضحك ليس انتقاما اخلاقيا ، ولكنه
انتقام اجتماعى • والمجتمع لا يرحم السذج والمففلين
وفاقدى الشخصية • بل ويقتص منهم لانهم فاقدو
التكامل الاجتماعى • •

المجتمع لا يحرص على مجرد البقاء ، انه يحرص على
حسن البقاء ، وغايته هى التوافق العام والانسجام التام
واحد أسلحته فى التقويم والردع هى الضحك • •

لذلك فالنقد الاجتماعى هو أنجح صور الكوميديا
وأنجح موضوع للسخرية • كم ضحكت الأجيال من
« بخيل » مولير ومن شخصية « الشيخ متلوف » • • من
الادعياء ومن مجون الشيوخ ومن المتزلفين والمنافقين !
وكم حقق هذا الضحك من نفع اجتماعى ؟ •

ان الفنان الحق لا ينى يسأل نفسه : ممن أسخر
وعلى أى شئ أضحك الناس ؟ • •

أساليب التضحيك كثيرة ولكن الفن الحق هو الذى
يستخدم هذه الأساليب لنفع اجتماعى عام • ذلك ادعى
لنجاحه فنيا وجماهيريا • •

•• ما علينا ••

الناس تضحك أيضا من الازاجوز •• وما أن ترفع
هذه الدمية ذراعها أو تطأ على رأسها حتى ينفجر الناس
بأضحك ••

ذلك ان الازاجوز هو في نفس الوقت بشر وآلة •
والأطفال أكثر الناس قدرة على توهم هذا الازدواج في
تكوين الازاجوز • ولعل الكبار يستمتعون بهذا الازدواج
استمتاعا أكبر فوق منصة المسرح ••

فالمثل الذى يتحرك حركة متصلبة يشير الضحك ،
لانه يبرز هذا الازدواج العجيب •• فهو بشر وآلة في
نفس الوقت ••

لا حاجة بى الى ان أضرب المثل بمحمد عوض ، وهو
يدور فوق المنصة يردد مثل الاسطوانة المشروخة : « أنا
عاطف الاشمونى مؤلف الجنة البائسة » •

أو كريمة « عيلة الدوغرى » « نادية السبع » اذ
اثارت الشفقة أول ظهورها على المسرح باكية •• ثم
لاحظ الجمهور انها تبكى كلما وجه اليها أحد الخطاب ،
فشرع الجميع يضحكون منها كلما بكى هى ، ويمعنون

فى الضحك كلما أمنت فى البكاء - كأنها دمية تبكى
بمجرد اللمس ! ..

ان الانسان مرن بطبعه ، متجدد ويتميز بالحياة .
فالتصلب والآلية والتكرار توحى للجمهور كأن آلة
ثقيلة قد استقرت فى روح الشخصية وأخذت تحركها
بمقتضى قوانينها الآلية المضحكة .

الانسان والشيء ..

التكرار الميكانيكى ..

البشر والآلة ..

هذه كلها عناصر متعلقة ببعضها ببعض .. وتعتبر
من مفاتيح فن الكوميديا ، ولها صور لا حصر لها ..
تصلب الراى ..

ثبات البغيل عند بغله رغم تغير الظروف ورغم
عديد النصائح والتحذيرات التى يتلقاها ، ورغم
ما يتهدده من خسارة ..

ذهول الأبله عن فهم الظروف المحيطة به والتكيف بها
ووقوعه فى نفس المطلب المرة بعد المرة .
الى آخر هذه الصور المضحكة ..

ان القدرات الخلاقة لمثلينا فى مجال الكوميديا قد
دفعت مسرحنا خطوات الى الامام • ونجومنا الساطعة :
عبد المنعم ابراهيم فى « حلاق بغداد » وشفيق نور الدين
فى « القضية » و « السبنسة » وحسين رياض فى « تاجر
البندقية » وسعيد أبو بكر فى « مسمار جحا » وفؤاد
شفيق فى « مضحك الخليفة » وتوفيق الدقن وعبد السلام
محمد فى « الفرافير » وفؤاد المهندس فى « السكرتير
الفنى » وصالح منصور ومحمد توفيق فى « الزلزال » ••
وغيرهم من الأبطال المرموقين دعموا فن الكوميديا فى
بلادنا وأتاحوا له بجداره امكانيات وآفاقا لا حدود لها •

ان فن الكوميديا قد سبق الفنون المسرحية الأخرى
فى بلادنا ، من حيث الرواج فنحن شعب يحب النكتة ،
ولا جديد فى ذلك • ولكن الجديد هو ما يقرره الفيلسوف
الفرنسى برجسون من أن الشعب المولع بالنكتة شعب
مولع بالمسرح ••

ان الصلة بين الاثنين ظاهرة وهى صلة — كما هى
جديرة بالتأمل — فهى مثيرة للأمل جدا ••

أما الأمل فهو فى قلوبنا • أما التأمل فهو يشحننا
لمزيد من البحث فى أصول الكوميديا فى بلادنا ••
ما أصلها ؟ •• وما أصولها ؟ ••

الريحانى ..

فنان المسرحية الواحدة المؤثرة

أربعون عاما مضت على وفاة الريحانى .. لعل نسبة كبيرة من قراء هذه الكلمات لم يشهدوا الريحانى فوق المنصة ولم يعرفوا عنه الا سماعا ..

حتى أفلامه بأسلوبها القديم ، ومذاقها الذى لا يثير عامة شباب هذا العصر .. لم تعد تجذب الجماهير كما كانت تجذبهم فى الأربعينيات ..

أمات الريحانى اذن ؟ .. اللهم الا تلك الذكريات الثمينة التى يحافظ عليها مسرحه باذلا كل الجهد ، والذكريات العزيزة التى يحفظها عنه معاصروه ومنهم استمتعوا بفنه ! ..

لا .. لم يمت الريحانى على النحو الذى يتصوره البعض .. فأولئك الذين عاصروه وامتلات سهراتهم بفنه العظيم لا يزالون يلمسون آثاره وطابعه — لا فى مسرحه فحسب ، بل فى أحسن سمات الكوميديا المصرية كلها . انى لأتوهم انى أسمع صوته فى مشاهد مسرحيات نعمان عاشور وسعد الدين وهبه .. فى نبرات

شفيق نور الدين ومحمد عوض وفؤاد المهندس وعادل
خيرى وغيرهم ..

هؤلاء الفنانون : اذا لم يكن منهم من تأثر بفن
الريحاني تأثرا مباشرا ، فهو قد امتص أثرا من هذا
الفن من المزاج العام الذى ساهم الريحاني فى صنفه
وتأكيد ميزاته خلال ثلاثين سنة من العمل المستمر ،
والنجاح الساحق ..

ان هذا الاشعاع الذى ملأ مصر بهجة ومسرات خلال
ثلاثين سنة .. لم ينطفىء ولم يكن ليمضى هكذا دون
ان يخلف أثرا وطابعا على غيره . وهذه من خصائص
الفن الجيد .. انه ينتقل كما ينتقل الرخاء وتتداوله
الناس وتتوارثه الأجيال ، أو كما يقول عامة بلدنا :
هو خير والغير يعم ..

هكذا انتقل فن الريحاني الى ورثته الطيبين ، كتاب
وفنانى أمته .. انتقل بعضه على الأقل .. انتقل خير
وأبقى ما فيه وان اتخذ من بعده سمات جديدة أكثر
تلاؤما مع احتياجات العصر وأفكاره ..
ولن أعد هنا ما انتقل من فن الريحاني الى خلفائه
مع الشباب . ولعل ذلك أن يكون سهل الاكتشاف
بدراستنا لفن الريحاني نفسه ..

فما هي أركان هذا العمل الفني الجبار الذي شارك فيه الأستاذ بديع خيرى والذي ملأ آفاق بلادنا عشرات السنين ، وكان أروج فنوننا كلها فى عصره ؟ ..

اعتمد فن الاضحاك عند الريحاني وبديع على المفاجأة . فبعد التمهيد الطويل للزراية بالبطل الفقير والتنكيل به تهبسط عليه الثروة المفاجئة فتقلب الأوضاع ، والذي كان ينكل به أول من يتناقفه ، والذي كان يزدرية أول من يتملقه ..

أو بعد التمهيد الطويل بجبروت الرجل الفني ، وتبجيل البسطاء له (ومن بينهم البطل طبعا) ينكشف عنه الستر فجأة ، فاذا هو لص آفاق متآمر على البطل الطيب البسيط ، وعندئذ يضيق البطل المخدوع بخديمته ويغزه بتهكمه المرير ويحمل عليه بلا هوادة ليمزق عنه آخر الاقنعة ..

المفاجأة ، ثم انقلاب الأوضاع على أثرها (أو لعل الانسب ان نسميها اعتدال الأوضاع) كانا من أهم أركان فن الريحاني وبديع ..

المفارقة أيضا كانت مثيرا عظيما للضحك في مسرحه .
المفارقة التى ينسجها البعض بمعاملة الناس على مستويين

الرضى بالاهانة وبالفش من الفنى ، والتحفز الأبقى ضد
الفقير . اهدار الكرامة فى القصر ، والاستئساد فى
غرفة السلوح . .

المفارقة بين معاملة الأغنياء للكلاب ومعاملتهم للبشر
من الفقراء . بين الخضوع للظلم ثم التمرد عليه لأن
الحال أصبح غير الحال افتقر الفنى أو اغتنى الفقير . .
وفى المواقف المنقلبة ، والتي تتمنض عنها المفاجأة ،
أو التي تتميز بالمفارقة . . تنتشر أجنحة الريحاني
فوق منصة المسرح فإذا هو عملاق عظيم يفجر كل شيء
بتهكمه وسخريته باحساس عميق للفكاهة وقدرة خارقة
على السيطرة ، وعلى استنباط الضحك من ذات الموقف —
لا بترصيع الموقف بنكت لا علاقة لها بالموضوع كما يفعل
المتسرعون . .

التهكم هو أن يقول الريحاني للباشا اللص ، بعد
هتك ستره :

— العفو يا سعادة الأمين ، يا باشا يابن الاكابر . .
يا عفيف النفس يا منقذ الانسانية . . الخ .
والسخرية هي ان يقول له :

— طبعاً . ما هو السحت مفيش ألد منه . والباشا
الكبير لازم يسرق سرقة كبيرة على قده ! . .

من فوق هذه الركائز الكوميديية انطلق الريحاني
يضحك جيلين حتى لتدمع الميون وتتوجع البطون من
كثرة الضحك . ظاهرة عجيبة ومدهشة ! .. فالذى
شهد بنفسه كيف كان الريحاني يضحك الجمهور فى
الأربعينيات لا شك سيدرك أننا لم نضحك من بعده فى
سهراتنا الفنية الا قليلا ..

ولنتقل من روح الفكاهة الحريفة وركائزها التى
تميز بها فق الريحاني الى النظر فى بناء مسرحياته
الفنية ..

ولن أناقش هنا قضية الاقتباس ، ولا تهمننا كثيرا
ما دام الريحاني قد طبع المواضيع الفرنسية بطابع
مصرى أصيل أو بالأحرى استخلص منها ما يمكن ان
يبعث فيه الحياة والروح المصرية بأصالة ، ولكن الذى
يلفت النظر بشدة هو أن الريحاني وبديع لم يكتب
الا مسرحية واحدة بأسماء متعددة ، ولم يرسم لها
الا شخصية بطل واحد .. ففى كل مسرحياتهما يضطلع
بالبطولة رجل واحد فقير مغلوب يطلب الرزق فتقوده
قدماء الى محيط مادي نفى حقير .. غابة تملأها
الذئاب ، حيث تتلوث عواطف الحب نفسها بالأسواخ ،
وتختل قيم الشرف والوفاء ، رجل يتمذب بفقره وقلته

شأنه ومثاليته المصدومة حتى تهبه الأقدار فى النهاية
قلب محبوبته أو تهبه ثروة مفاجئة ..

موضوع واحد من مسرحية الى مسرحية ، وبطل واحد
محب للمعدل ممتلئ بالأمل ، متميز بالخلق والطبيعة
المصرية الأصيلة ، ويتطلع الى عالم نظيف ، ويختم
المسرحية بموعظة حسنة ...

وقد كانت هذه الشخصية الواحدة ، مرسومة بحيث
يؤديها الريحانى . ومن كثرة ما مثلها الريحانى فى
عشرات السنين لاعمها ولائمه ، وأعطاه من دمه وأعطته
من حيويته بحيث تشابها فى النهاية فاذا هما شخص
واحد .. الريحانى ودوره ، بحيث لم تعد تلك شخصية
محروس أو حسنين أو غيره .. بل أصبحت هى هى
نجيب الريحانى حتى ليكن بسهولة أن تصبح أسماء
مسرحياته ، الريحانى بين حسين ومرقص وكوهين ، أو
الريحانى يتزوج الدلوعة .. وهكذا ..

ذلك ما جعل خلفاء على المسرح لا يجدون مفرا
ولا فككا من تقليده . فمسرحياته التى كتبها لنفسه
ولام شخصية بطلها على شخصيته لا تسمح للممثل أن
يقوم ببطلتها على غير النمط والأسلوب والطابع الذى
فرضه الريحانى عليها ..

لذلك لم يوفق خلفاؤه توفيقه، فانه هو هو الريحاني
وهم قلدوا الريحاني ..

ولعل الكثيرين منا سيتوقفون هنيهة أمام الموعظة
الحسنة التي كانت سمة مسرحيات الريحاني . وسيجد
شبابنا المثقفون ومن امتلأوا بالفكر الاشتراكي ودرسوا
الاختلال الاجتماعي الذي أعقب ثورة ١٩١٩ ان موعظة
الريحاني على قدر من البساطة والسذاجة ، وبخاصة ان
الريحاني اقتحم وعالج باصرار موضوعا اجتماعيا معقدا
طرفاه فقير وغنى . واذا كان لنا أن نضع الأمور في
مواضعها فلا بد أن نعتزف أن فن الريحاني لم يكن بالفن
الثوري ، ولكن نقده الاجتماعي مع ذلك كان منبرا
اصلاحيا في عصره . وعلى أية حال فالريحاني لم يعلق
مصائر الناس قط على طيبة الباشا أو توبته الأخيرة كما
كان يفعل معظم معاصريه السينمائيين والمسرحيين .
وكان لا يني يلهب ظهور المرائين والأثرياء بنكات لاذعة
مؤلة ...

وان كان الريحاني قد وسم فنه بالقدرية وميزه
بهبوط الثروة المفاجئة ، فهو لم يستخدم هذه السمة
أيضا كما استغلها بعض معاصريه لاشاعة الخدر أو أحلام
المراهقين ، وانما استخدمها لتفتيق الموضوع عن مزيد
من السخرية والتهكم ، وتوجها بالموعظة الذكية ..

نعم • كان الريحاني داعية للقناعة وللقدر الذى
يفاجئ الطيبين بحسن الجزاء ، وكان فى ذلك متخلفا
عن بعض تيارات الأدب التى عاصرتة •• ولكنه أيضا
كان نصيرا للفقير ضد الفنى على نحو أذكى من معاصريه
من السينمائيين والمسرحيين ، وكان نصيرا للعدل ، ولم
تشغله أمور السلوك •• بل توجه رأسا وبشجاعة وفهم
لمسائل الخلق • وكان لاذعا وقاسيا فى هتك أقنعة
الأغنياء • كان من فناني الطبقات الفقيرة الملهمين ••

فنان بحق •• كتب مع زميل عمره بديع خيرى
مسرحية واحدة بأسماء عديدة واضطلع ببطولة واحدة •
ولكنها كانت عزاء للمعذبين فى بلادنا ، وحربا على
الفساد الاجتماعى وتسرية لآلام الناس وتخفيفا لكروب
المجتمع ••

الكوميديا ديلارتي

ولكن الريحاني نفسه لم يكن بدعا في هذه الخاصية
العجيبة . .

ولكى نرى ونلمس سر النجاح الساحق الذي حققه
الريحاني بشخصية واحدة كررها عشرات المرات ، بمادة
مسرحية واحدة كررها في قوالب وعلى أوجه متعددة . .
يهيب بنا البعض أن نرجع الى الأصول الفرنسية التي
اقتبس منها الريحاني - ولكنني أطمح لما هو أبعد من
ذلك . .

اننى أطمح لأن أرجع بكم الى الأصول الجذرية التي
اشتقت منها المسرحيات الفرنسية المذكورة أو الجزء
العظيم منها ، وبالتالي تأثرت بها بشكل واضح مسرحيات
الريحاني نفسه .

سأرجع بكم الى عصر قديم جدا . .

في النصف الثاني من القرن السادس عشر انتقلت
من ايطاليا الى باريس فرقة تمثيل ايطالية تقدم
مسرحيات مرتجلة عرفت في تاريخ الفن باسم «الكوميديا
ديلارتي» وقد اكتسح تيارها الفني فرنسا بعد

إيطاليا ، ثم سائر أنحاء أوروبا الغربية - حتى أشركت
فى فنها ، أو ألهمت بفنها كبارا خالدين مثل كورنى
وموليير ..

كان فن « الكوميديا ديلارتى » بسيطا للغاية ،
ونافذ الأثر للغاية أيضا - كان طابعه العام التهريج
وارتجال الحوار .. أى أن الممثل فوق المنصة يؤلف من
الحوار ما يراه مناسباً للموقف المتفق عليه سلفاً بين
الممثلين .

وقد ابتدع هؤلاء الفنانون أنماط شخصيات محددة
لا تتغير أبدا مهما تغير الموضوع أو المواقف التى يتفقون
عليها ، أشهرها : شخصية المجوز الهزؤة « بنتالون :
المفغل » ..

الخوجة المعلم « وقد بلغ من شهرة هذه الشخصية
وذيوعها ان الفيلسوف الفرنسى بسكال احتج على
استخدامها للسخرية من المتعلمين عدة مرات » .

الخادم المخاتل المحتال .. (هارلاكان : المهرج) وهو
بطل المرض وفتاه الأول ..

المسكرى الفظ بشاربيه المرعبين وفهمه المحدود .

حبيبان تحمل الرسائل فيما بينهما خادمة الحبيبة
«للغوب والتي غالبا ما تقع في حب البلياتشو «هان لاكان»
وكان الممثل يقوم بأداء دور من هذه الادوار طوال
حياته الفنية ..

وسواء أكان موضوع الرواية هو سعى العجوز
البخيل للزواج من العاشقة الشابة وانتزاعها من حبيبها
.. أو كان الموضوع يتعلق بحرمان ابن مبذر عاشق من
الميراث أو كان موضوعها يتعلق بعشق الخوجة قصير
النظر لابنة البخيل الشابة ..

أيا كان الموضوع .. فان الشخصيات لا تنحرف
عن مسارها أو طابعها ولا تغير ملامحها أو لازماتها ..

وكان لكل من هذه الشخصيات ملامح في الجسم
والملبس والماكياج لا تتغير هي الأخرى . فالعجوز دميم
والمعلم قصير النظر والخادمة بديئة .. وما الى ذلك .

وفي بعض الأحيان كانت هذه الفرق تستخدم الاقنعة
الكاريكاتيرية يلبسها الممثلون على وجوههم كمنصر من
عناصر الاضحاك ، أو تستخدم الدقيق والطلاء لتطويع
ملامح الممثلين فنيا بغرض التضحيك ..

ولا يظن أحد أن هذا التيار المسرحى كان قليل الشأن ، أو قليل الأثر خلال عصره أو ما تلاه من عصور • فقد عاشت للكوميديا ديللارتي تقاليد من تقاليدها ، وانتشرت فى انحاء العالم انتشارا واسعا • فانك لترى اليوم فى كل انحاء العالم بلياتشو السيرك يعيد تقاليد من تقاليدها ، كما ترى فى انحاء العالم تمثيليات تعرضها صالات الموسيقى وفرق التمثيل الشعبية فى الموالد والكرنفالات ، تلتزم بتلك التقاليد القديمة لفنانى الكوميديا ديللارتي ••

بل ان آثارهم واضحة ومؤكدة فى فن الكاريكاتير ، وفى فن التشخيص فى الأدب بشكل عام •• القصة والرواية والمسرحية • وحتى تيار الواقعية الحديثة ينحو بعضه الى خلط الواقع بسمات من الكوميديا ديللارتي ••

ان شخصيات كاتب عظيم جاد مثل جان انوى - فى مسرحياته الكوميديية - تتضوع بهذا المطر القديم •• هى أن لم تكن مطبوعة بأسلوب فن العرائس ، أو توحى بهذا الأسلوب فلا مفر من أن نزع منها مطوعة أو توحى بنماذج وانماط الكوميديا ديللارتي ، أو آثارها التى

انتقلت منها الى كوميدى السلوك الانجليزية وكوميديا
المكائد الفرنسية ..

لندع هذا جانبا ، ولننظر في آثار الكوميديا ديلارتي
على فن المسرح المصرى ..

كم ممثلا فى تاريخنا القصير مثلوا شخصية واحدة ،
نموذجا واحدا ، نمطا واحدا طيلة حياتهم الفنية ، على
تعدد المسرحيات والمواضيع التى مثلوها : نجيب
الريحانى ، على الكسار ، يوسف وهبى ، اسماعيل يس -
ودع جانبا فن السينما ، والانتاج الكوميدى الحديث
جدا ..

لم يكن مسرح الريحانى اذن بدعا فى فن التمثيل
اذ واظب فى جميع مسرحياته على تقديم « طاقم » واحد
من الشخصيات رغم اختلاف موضوعات ومواقف هذه
المسرحيات . كانت فرقته تصب جميع ممثليها في قوالب
ثابتة من حيث الشكل وبناء الشخصية .. حتى أصبح
الجمهور يكاد يعرف سلفا ما سيقوله الممثل ، بعد أن
ألف الجمهور الشخصيات ، وتمرس بنوع المفارقات
والمطبات التى سيتعثر فى حبالها هذه أو تلك ..

أصبحت شخصيات : ابن الذوات التالف - الغنى
المبيط - الخادمة الشرشوحة للموب - البنت الدلوعة -

المعلم لا بس اللاسة - الأفندى العجوز الخبيث .. فضلا
عن شخصية الريحاني نفسه (كما عددها لنا الأستاذ
يحيى حقى فى مقاله عن فن الريحاني) - أصبحت هذه
الشخصيات هى معالم فن الريحاني الثابتة ..

لم يكن الريحاني نسيجا وحده فى اتباع ذلك
الأسلوب ولا أريد ان أشير فقط الى الكسار وسائر الفرق
الكوميديية التى نافست الريحاني فى وقت من الأوقات
.. وانما أشير أيضا الى أن يوسف وهبى - ولم يكن
مسرحه كوميديا - أتبع نفس الأسلوب فى تثبيت
الشخصيات ..

ولا بد أن أشير هنا الى أن هذا الأسلوب فى الخلق
المسرحى يقتضى أن يحافظ الممثل مدى حياته على ملامحه
ولازماته وطريقته فى الأداء .. بل يقتضى هذا الأسلوب
طريقة خاصة فى التمثيل أقرب الى « الدهول » ..
الدهول عن هيئته المضحكة ، وعن صفته التى تضحك
الناس ، فالدلوعة يجب أن تظل دلوعة كما يجب أن يظل
البخيل بخيلا فى كل مواضع المسرحية ، لا يابه ..
ولا تأبه للمطبات أو لكلام الآخرين ، أو للمناقشات ،
أو تستجيب لظروف أخلق بها أن تراعيها كوجودها فى
حضرة رجل دين أو جد عجوز أو ما الى ذلك ..

ان الشخصية تشع بنخالها المضحكة فى أى مكان
وفى أى وقت كأنها ماسة تتلأأ ، ولا تملك أن تراعى
أين ومتى تخبىء لمعتها ..

والحق ان خصلة الدهول هذه ، والاسترسال الذاتى
للشخصية كأنها آلة تدور ولا تعقل .. هى من عناصر
الاضحاك الهامة فى هذا اللون من الكوميديا ..

كما أن من عناصر الاضحاك فى هذه الكوميديا -
وهى من العناصر التى انتقلت إلينا كذلك - وقف
التسلسل الدرامى المتصاعد من وقت لآخر كى تتشائم
الشخصيات وتسب بعضهم بعضا بسباب مقذع - وقد
كان هذا السباب عندنا فى مصر ، من سنين مضت. يتزايد
أو يتناقص حسب تشدد أو تهاون الرقابة . وفى وقت
من الأوقات لم يكن المبرح خاضعا لأية رقابة ..
تصور ! ..

ان أسلوب الكوميديا ديلارتي ينطوى على امكانيات
واسعة ومتعددة . ومن الممكن احسان استخدامه كما أن
من الممكن اساءة استغلاله . والمثل الحى على القوة
الذاتية لهذا الأسلوب هو فن مولير كله .. فان هذا
الفن الخالد مؤسس على تقاليد الكوميديا ديلارتي ..
ولا أدل على قوة ونفاذ ذلك المنهج المسرحى .. من

انه انتقل الى بلاد بعيدة كمصر ، لا فى مسارح القاهرة
فحسب ، وانما تغفل فى الاقاليم والزيف واختلط
اختلاطا حيا بالتقاليد والمزاج الفولكلورى ، وبث روحا
متميزة فى فنون فرق التمثيل الشعبية الطوافة وأشهرها
فرقتا أحمد المسيرى وحمام المطار ..

أما آثار الكوميديا ديلارتي على مسرحنا المعاصر
فانى أدعها لفطنة القارئ ليكتشف بنفسه بصماتها
المتميزة فى تيار انتاجنا الكوميدى ، ولى عودة الى مثل
واضح جدا لها بعد حين ..

لقد تميزت الكوميديا ديلارتي بالشخصيات الثابتة
بالكاريكاتير • بتسخيف السادة والأثرياء • بنصرة
المشاق الصغار • بالنقد الاجتماعى • بحيل المهرج •
بالشتائم والقافية • بالموعظة • بشرح المواقف والمآزق
على لسان الابطال • بالتعليق على الحوادث وتوجيه
الخطاب للجمهور • بالقفش والتنكيت ..

ان المسرح فى بلادنا فن استقيناه من أوروبا • وحيث
ان تيارا للكوميديا ديلارتي أثر على المسرح الأوروبى
الحديث - وبخاصة فن الكوميديا - آثارا ظاهرة .. الى
جانب تيار التراجيديا الاغريقية الذى صنع خلال كل
العصور قوام المسرح الجاد والرصين والفكرى .. الخ •

•• فلا عجب اننا ايضا قد تأثرنا بتيار الكوميديا
ديلارتي ، الى جانب تأثرنا بتيار المسرح الفلسفي
والعاطفي الرصين ••

ولم تأثرنا بالتيار الأول كان أوضح وانفذ لما تتميز
به تقاليد الكوميديا ديلارتي من سهولة وبساطة
وشعبية ••

ولكني قبل ان انتقل الى موضع آخر أود من كل
قلبي أن أقر فنانينا على التأثير بأى من تيارات الكوميديا
•• ولكن على شرط - ان ينظروا ويتبينوا كيف تأثر
فنان خالد عظيم مثل مولير ، وكيف تأثرت تمثيلات
صلوات الموسيقى الركيكة المهلهلة بنفس المصدر ••
وهو الكوميديا ديلارتي •

وشتان ما بين هذا وذاك •

ان فنانا خالدا كمولير استطاع أن يحطم رتابة
التكرار التي تعيب الكوميديا ديلارتي ، وان يفك أسر
الشخصيات المثبتة •• فقدم - باستلهام الكوميديا
ديلارتي نفسها - فنا غاية فى التنوع والابداع وأبقى
منها وأخلد •

الغرافير .. بين المصرية والإنسانية

دار نقاش طويل حول مسرحية الغرافير التي فاجأ بها يوسف ادريس الوسط الفنى فى الستينات ، ولعل يوسف ادريس نفسه قد عين معظم اتجاه هذا النقاش ومنحاه بسلسلة المقالات التي نشرها فى « الكاتب » قبل عرض مسرحيته والتي أوحى بها الى القراء أنه اتجه فى تأليف « الغرافير » الى المصدر الشعبى الفولكلورى « عرض السامر » ..

وعلى الرغم من أن مسرحية الغرافير نفسها قد أثارت موجة عالية من النقد بالنسبة لمضمونها ، فإن مناقشة أسلوبها الفنى حظى أيضا بتعليقات كثيرة ..

ان مناقشة مضمون الغرافير لا يكون من ضمن الموضوعات التي تنسجم مع فصول هذا الكتاب الذى يصرف جل عنايته للتكنيك وحرفية فن المسرح .. ومع ذلك أجد لزاماً على أن أنوه هنا - على سبيل الاستطراد القصير - الى خطأ الافتراض العلمى الذى بنى عليه يوسف ادريس خاتمة مسرحيته ..

فقد شهدنا خلال فضلى المسرحية سيدها .. وفرفورا يحاول عبثا التملص من علاقة العبودية غير المتكافئة

التي تربطه بسيده .. وأسترسلت المسرحية تعرض
مختلف محاولات الفرفور عرضا شيقا ورائعا .. حتى
انتهت بالخاتمة التي مات فيها السيد والفرفور ، وبذلك
تحولا الى جزء من جسم الطبيعة ذاتها يحكمه النظام
الطبيعى العام ، وهو نظام يقضى بأن ترتبط الى الابد
نواة الذرة « البروتون » بالالكترونات الاخف وزنا من
النواة .. فتدور الالكترونات دورانا أبديا فاجعا حول
البروتون .. وبذلك صار الفرفور بعد الموت وهو الأخف
وزنا مقضيا عليه - الى الابد - بالدوران حول سيده.
على هذه الصورة المؤلمة ..

وهو افتراض يلمح بصورة بارعة وشيقة الى ان
النظام الطبيعى الذى يحكم الكون كله هو المسئول عن
بقاء العلاقة غير المتكافئة بين العبد والسيد بقاء أبديا .

هذا هو القانون الطبيعى ..

وهل يمكن للكائنات الطبيعية الفكاك من أمر قوانين
الطبيعة والخروج على نظامها ؟

الماح رشيق له جماله الدرامى المؤثر ، وقوته
النفاذة ..

ولكنه الماح قد بنى على افتراض خاطيء .. هو
افتراض تطبيق القانون الطبيعى حيث لا يصلح الا تطبيق
القوانين الاجتماعية .

ذلك ان العلاقات الانسانية لا يمكن الا أن تحكمها
القوانين الاجتماعية . وتطبيق قوانين الطبيعة الصماء
عليها أشبه بقياس الأرض بالأوزان أو البرتقال
بالمكاييل . ان القياس الصحيح يقتضى تقييم الأرض
بالمساحات والبرتقال بالوزن . والقياس الصحيح يقتضى
استخلاص القوانين الاجتماعية من خلال اختبار
العلاقات الاجتماعية ، والقوانين الطبيعية من خلال
اختبار الظواهر الطبيعية .. كما يقتضى اكتشاف
العلاقات الاجتماعية على ضوء قوانين العلوم الاجتماعية،
واكتشاف الظواهر الطبيعية على ضوء قوانين العلوم
الطبيعية ..

والفرق بين المجتمع والطبيعة الصماء - ذلك الفرق
الذى ينسج أية محاولة للخلط بين المجالين - هو ببساطة:
الارادة الحرة التى يتميز بها الانسان ..

هذه الارادة الحرة والمقل الحر ، هما اللذان اطلقا
الانسان من أسار القوانين الطبيعية الجبرية وصنعنا

تاريخه الملم بالانتصارات الاجتماعية ، وهما أصل
سيادته على الطبيعة وتحكمه فى ظروف معيشته ..

العلاقة اذن بين الانسان والقوانين الطبيعية ، التى
انبنى عليها افتراض يوسف ادريس علاقة مخطئة ..
وقد خطاها العلم نفسه ..

وهى الى خطئها غير ذات محتوى انسانى ، ومثيرة
لانتقاض فى غير موضعه ..

وبعد هذا الاستطراد .. ننتقل الى أسلوب المسرحية
الفنى - وهو شغلنا الشاغل فى هذا الكتاب ..

يرى يوسف ادريس ان مصدر الهامه فى هذه
المسرحية هو فن الفلاحين • وحصيلة استلهاماته لهذا
الفن هى :

شخصية الفرفور والسيد ..

طبيعة هاتين الشخصيتين المثلّيتين •

القاء الزمن الحقيقى فوق المنصة .. بحيث يتزوج
السيد وفى اللحظة التالية يظهر الأطفال من حوله •
فالزمن مطرد ومتصل فى المشهد بلا ضابط ومن غير
حرج •

الغاء الحائط الرابع الوهمى بين الصالة والمنصة ،
واندماج الاثنين اندماجا تاما ..

الاهتمامات الشعبية المختلفة التى يتأسس عليها
الموضوع : كعلاقة السيد بالفرفور ، والزوجة بزوجها ،
والرزق ..

ورغم انى أوافق النقاد الذين كشفوا فى «الفراير»
لمحات من جو يونسكو ويوربيدس وذكروا فى صدد الغاء
الحائط الرابع محاولات عالمية قديمة ومشهورة قلدها
فنانون مصريون فى أواخر العشرينيات وأوائل
الثلاثينيات .. فانى أوافق بعضهم أيضا على أن هذه
الاعتبارات كلها لا تنقص من قدر المسرحية بل تضيف
اليها علاقة وثيقة بالفن العالمى .. الذى يجب أن يعمل
كل فنائنا وهو حاضر فى أذهانهم ..

ولكنى ادع هذا كله للنظر فى حقيقة مصدر الهام
يوسف ادريس ..

والظاهرة المدهشة هى اننى يجب ان أوافق يوسف
ادريس على رأيه فى أن مصدر الهامه هو فن السامر
الشعبى .. ويجب أن أخالفه فى نفس الوقت ..
ذلك ان العلاقة بين أركان الهامه الشعبية ، وأركان
الفن المسرحى الشعبى الأوروبى واضحة ..

فالشخصيات المثبتة ، وعلاقة الخادم بالسيد ،
وشخصية الخادم المتمرد الذكى ، والاهتمامات الشعبية
.. كلها أيضا من أركان فن الكوميديا ديلارتي التي
عرفناها فى الفصل السابق ..

★★★

وسواء أكان فن السامر الشعبى المصرى قد انحدر
الى مواطنه فى الريف أو فى السيرك أو على منصة
المرحوم المسيرى أو تلميزه حمام العطار انحدر الى
مواطنه عن روض الفرج عن تقاليد مسرحية عبرت
مصر القرن التاسع عشر عن مسارح أفرنجية أقامتها
الحملة الفرنسية فى مصر أو الجاليات الأجنبية أحيى
لياليها هواة أو انصاف محترفين من الأجانب ..

سواء أكان هذا الافتراض التاريخى هو الحقيقة ،
أو كانت الحقيقة فى الافتراض الانسانى الذى يدعى
بوحدة العقل البشرى ويعزو التشابه الواضح بين نماذج
الفنون الشعبية العربية والهندية والصينية بل والأوربية
لوحة الطوائف البشرية وتمائل العقل والوجدان
البشرى .. لا لمجرد الاتصال والنقل بين الشعوب ..

سواء أكان هذا أو ذاك .. فلن نستطيع غير المسح
التاريخى والملمى الدقيق ان يقطع فى هذا الأمر ..

نحن اذن أمام ظاهرة فولكلورية ، استلهمها يوسف
ادريس مسرحيته الجميلة المثيرة ، وأمامنا ظاهرة
تاريخية أوروبية تماثلها تماثلا له مغزاه ..

ونحن فى موقفنا هذا حىال الظاهرتىق وحيال
نموزج مسرحية « الفرافير » لا بد أن نتساءل عن مستقبل.
وعن قيمة استلهام هذا اللون من الفن فى المسرح ..

وهذا هو أخطر ما فى الموضوع .

فان بعض المفكرين الذين أجلهم يرون ان تجديد.
يوسف ادريس فى « الفرافير » ليس الا تجديدا مسرحية
واحدة . وان هذا المنحى لا يمكن تكراره واتخاذ
أسلوبا فى التأليف المسرحى يثمر عديدا من المسرحيات .

والواقع اننا اذا ربطناه بتمثيلية السامر التى
تحتضر وتنوى فى الريف وفى السيرك الأهلى ، تصدق.
عليه هذه النبوءة . ولكننا اذا تتبعنا آثار هذا المنحى الى
الأصول الأوروبية التى ازدهر بها فن عصر النهضة ، فاننا
سنجد أنفسنا حىال كنز لا حدود لمعقه وثرائه .. كنز
ألهم كتابا خالدين خلال العصور عشرات ومئات.
المسرحيات ولا تزال أصوله تنبض بالحياة على منصة
المسرح فى مصر والخارج الى يومنا هذا ..

أما أنا فأميل بطبعي الى الافتراضات والى قبول
القرائن ، التى تفتح أمام مسرحنا أبواب الأمل الخصب .

وان أثبت هذا المنحى فى التأليف المسرحى قدرة على
الاستمرار والتنوع فسيان عندى ان يكون مصدره
الفولكلور المصرى أو الفولكلور الأنسانى العام . .
فانى أنا أنتسب لكليهما ، وكلاهما مصدر زهوى . .
ولكننى مع ذلك سأنسب فضل انبعاث هذا التراث العظيم
على المسرح المصرى الى يوسف أدريس من جهة ، والى
غيره ممن أستلهموا الفن الشعبى المصرى على أى نحو .

الكوميديا الواقعية الحديثة

بعد أن اشرنا الى المنحى الخاص الذى تتميز به مسرحية الغرافير لابد أن نصل الى وصف تيار فن التأليف المسرحي المصرى الحديث ذلك التيار الذى أثر طابعه على ذوق الجمهور وعلى الحركة الثقافية بوجه عام فى السنين الأخيرة . ومع أن كلا من مؤلفينا يتميز بطابعه الخاص فاننا نستطيع أن نلمس فى مسرح نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى بشكل خاص تلك الصفات الخاصة التى تميز تيار الكوميديا الواقعية الحديثة . .

اننا نريد هنا فقط أن نطل على هذا التيار الجديد الممتع ، أن نتقصى خطوطه العامة ، أن نكشف مزاياه الشعبية والفنية ، ليكون هذا الفصل دليلا للمتفرج الى العالم المسحور الذى يصفه معظم الكتاب الجدد فى المسرح . . ومعينا على الاستمتاع والفهم لفنهما الذى لاقى ويلاقى رواجاً عظيماً من الجمهور . .

أول ما يميز هذه الكوميديا الواقعية هو اتجاهها فى تدفق وصرامة الى النقد الاجتماعى . .

ومن أول وهلة يشعر المتفرج بمقاصد المؤلف الاجتماعية فهذا هو المحتوى الأساسى الهام لكل من مسرحيات نعمان عاشور وسعد وهبة ولطفى الخولى .
النقد الاجتماعى هو بالنسبة للمسرحية سبب الوجود ذاته ، والعامل الأول والاخير فى تحديد شكلها الفنى .
فلأن هذه المسرحية لا تنقد السلوك الشخصى ، ولا تقصد الى التصوير النفسى لفرد فى مازق ، ولا تستهدف أن تضى هالة البطولة على فرد ، أو تظهر العطف على حكاية حب ، أو تحلل أزمة ضمير الفرد .
وانما توجه كل تفاصيلها نحو نقد الفئات المريضة والخصال العامة فى المجتمع .
لذلك تتميز المسرحية بتجنب التركيز على بطل واحد ، وتصور بدلا من ذلك شريحة عريضة من المجتمع وتنمقد فيها البطولة لعدد غير صغير من الشخصيات .

وحيث ان غرض المسرحية هو النقد الاجتماعى فلا مفر من أن تتكون هذه الشريحة الاجتماعية من شخصيات تمثل خصالا اجتماعية عامة ، ليس بينها شخصية تتميز بتركيب فردى خاص .

فحكمدار السبنسة والزوجة الأنانية الشرود فى عائلة الدوغرى ، ورئيس مجلس الادارة فى سكة

السلامة وباشا الناس الى فوق .. كلها شخصيات تدل
على الفئات التى تمثلها فى المجتمع ، ولا تتميز بتركيب
فردى خاص ..

انها اذن من قبيل الأنماط والأنواع ، وليست من
قبيل الشخصيات الفردية كشخصية هاملت مثلا أو
ماكبث ..

سنقول اذن أن الشخصية فى هذا التيار المسرحى
الجديد شخصية نمطية .

والشخصية المسرحية النمطية تجمع بالضرورة كل
الصفات المميزة لطائفة الناس الذين تمثلهم هذه
الشخصية فرئيس مجلس الادارة مثلا (فى هذا النوع
من التأليف المسرحى) لابد أن يجمع جميع الخصال التى
تميز الطائفة البيروقراطية التى يمثلها فى مسرحية
سكة السلامة . وقد رأيناه فى المسرحية متمجرفا أنانيا،
يميز أهل طبقته على حساب الفقراء مدققا لدرجة هزلية
فى مراعاة اللوائح والقوانين فى بقعة نائية فى
الصحراء ، كما لاحظنا منه ميلا للتسلط وفرض الرأى،
وميلا للمجون والمغامرة .. الخ .

ان الشخصية النمطية بذلك تقف داخل حدود
الكاريكاتور . فالكاريكاتور ما هو الا ابراز صفة معوجة

فى الشخصية والمبالغة فى تصويرها مع قبيل السخرية
بهذا الاعوجاج ..

ولكن كاريكاتير نعمان أو سعد أو الخولى يختلف
عن كاريكاتير مولير أو ديكنز بأنه ليس من قبيل
« كاريكاتير الشخصية » أى المقصود به السخرية من
شخصية بالذات تتميز وحدها بما يثير السخرية ..

ان حرص المؤلف على اجتماع كل التناقضات
والصفات الشخصية والميول والطباع التى تتميز طائفة
من الناس • اجتماعها كلها فى شخصية واحدة ماثلة فوق
المرح الذى يميز هذا اللون من الكاريكاتير بصفته
الاجتماعية • انه ليس سخرية من شخص ولكنه سخرية
من فئة أو صنف من الناس ..

ان هذا الكاريكاتير يتميز بطابع الشمول والنقد
العام ..

وهذا الأسلوب يستدعى من المؤلف نوعا من التحفظ
وعدم الاغراق والمبالغة فى تصوير اعوجاج الشخصية
حتى لا تتفرد الشخصية بصفتها وتقتصر عن تصويرها
الشامل لاعوجاج عام شائع .. وتفقد مدلولها الواقعى •
ان هذا الاقتصاد المحمود وتجنب الانسياق وراء
التضحيك غير الهادف هو الذى يربط الكوميديا

الواقعية المصرية بالحياة ويحقق غايته من النقد
الاجتماعى ويصون مضمونه السليم ..

الواقعية والنقد الاجتماعى والشخصيات النمطية
الاجتماعية هى مميزات هذا التيار المسرحى ..

وأحب هنا أن أميز صفة الواقعية التى تنطوى
عليها هذه المسرحيات عن المفهوم الدارج والشائع
للواقعية ..

اذ أن بعض الناس يحسبون أن الواقعية هى مجرد
تحرى الواقع ، وتصوير ما عن للمؤلف أن يصوره مع
حكايات وأوضاع تقع فى الحياة . الواقعية الحقيقية
هى النظرة الواعية والفهم الصحيح لقوانين المجتمع
والفن الواقعى هو الفن النابع عن فهم حركة الحياة
المتطورة ، هو الفن الذى يتميز بالرؤية الواضحة للماضى
والحاضر والمستقبل ، ويتميز بالعافى التقدمى لنقد
العناصر الفاسدة فى المجتمع وتمييز العناصر الطيبة ..

لذلك فالفن الواقعى يختار أبطاله وموضوعاته بحيث
تنسجم مع التطلمات الفكرية والانسانية للطبقات
الفقيرة . وفن سعد وهبة ونعمان عاشور ولطفى الخولى
من حيث ذلك واقعى بنظراته المستقبلية للحياة ، ونقده
اجتماعى فى مجاله وفى أهدافه ..

ومن الظواهر المميزة لهذا التيار المسرحي الحافل هو أن الصفة الغالبة عليه هي مانسميه «التراجيكوميدى» فهو كوميدى بسخريته وتهكمه ونقده اللاذع ، وحافل بالمقارنات وبمناصر الفكاهة من ناحية .. وهو من ناحية أخرى يتميز بالاحساس اليقظ بمأساة الطبقة الفقيرة التى تكالبت عليها سطوة الأغنياء والحكام والأوضاع الفاسدة المختلفة قبل الثورة ، أو رواسب الطباع والفساد التى لا تزال تمرقل سير الحياة بعد الثورة ..

إن المأساة المضحكة ، أو الملهاة المحزنة .. هي الصفة الغالبة لتراجيكوميدى نعمان عاشور وسعد وهبة ولطفى الخولى ..

ومع الظواهر الملفتة للنظر أن مزج الضحك بالحزن فوق المنصة ، أو الانقلاب المفاجئ من الضحك الى المأساة .. يثير حماس الجمهور عندنا أكثر من أى شيء عدا .. وقد لاحظت أن المنصة فى تلك اللحظات تلهم الصالة أعنف الانفعالات وأكمل التجاوب ..

ولكننى أريد أن أنبه الى أن هذا المزج أو هذا الانقلاب لا يحدث الأثر العميق على الجمهور كحيلة

مسرحية شكلية فقط .. لا . ان هذا الأثر العميق لا يحدث الا لأن الجمهور يضحك من أول المسرحية وفي قرارة نفسه شعور متصل بمأساة أبطالها ، ولولا هذا الشعور الأصيل الذى تثيره المسرحية مع ما تثيره من بهجة الفكاهة لما استطاعت هذه الحيلة المسرحية الشكلية أن تثير انفعال الجمهور بعمق وبصدق . ولكانت حيلة فارغة ولا أثر لها على الإطلاق ..

ان النهضة المسرحية تتلأأ بمواهب فنانيين أساليبيهم متنوعة ، ويمثلون أبعاد هذا المد المسرحى الفكرى العام، ويشيرون الى مستقبله العظيم ..

وجيلنا فى سنوات قصيرة قد أقام منصة المسرح العربى على أسس جديدة وحديثة .. ابتداء من على أحمد باكثير الى عبد الرحمن الشرقاوى ورشاد رشدى .. فضلا عن يوسف ادريس ونعمان عاشور وسعدالدين وهبة وغيرهم .

ولكل من هؤلاء أسلوبه واتجاهه وأفق الهامه ..

وقد كان للجيل الذى سبقنا أيضا رواده والهامه .. وهو الجيل الذى أرمى حجر الأساس للتأليف المسرحى

الغريبى ، ابتداءً من أحمد شوقى الى توفيق الحكيم
ومحمود تيمور وعزيز أباظة وغيرهم .

وكما استعرضنا بعض الملامح الاجمالية التى تميز
جوانب من فن جيلنا ، يتمين علينا أن نلقى نظرة فى
الأدب المسرحى لجيل الرواد ..

فن توفيق الحكيم

الآن .. ننتقل الى القمة المالية فى فن التأليف المسرحى العربى ، الى مسرح توفيق الحكيم ..
ان مسرحيات الحكيم هى التى ألهمت فنانى ومثقفى جيلنا حب هذا الفن ..

اقترن أول لقاء بين جيلنا والمسرح بالدهشة والحب أمام « أهل الكهف » و « شهر زاد » و « الخروج من الجنة » و « رصاصة فى القلب » و « حياة تحطمت » ..
وبرغم كل المناوءات والأزمات حافظ توفيق الحكيم بجلد ودأب على حبه للتأليف المسرحى ، وعلى أسلوبه الفكرى العالى .. حتى التقى بالنهضة الثورية والثقافية وهو أعظم ما يكون ثباتا وإخلاصا لفنه ، نضجا وخصوبة ومقدرة ..

ومع ذلك لا يكاد الجيل الحاضر يعرف الظروف الشاقة والمضنية التى خاضها الحكيم ليحافظ على فنه وينميه فى بداية حياته الأدبية ..
لقد كان المسرح قبل أكثر من نصف قرن قد انحرف انحرافين خطيرين :

— الفارس الهزلى المفرق فى التبذل والاسفاف
والتلفيق ..

— الميلودراما الحاشدة بالفواجع الملفقة ، الفارقة
فى دموع التماسيح ، الصاخبة بالمرخات الكاذبة ..
وبين هذين الانحرافين الشاذين جاهد فنانون فى
سبيل تكوين فرق تقف ولو على أطراف الأصابع فى
« شارع عماد الدين » .. وسرعان ما كانت تتقوض
فوق رؤوس أصحابها بفعل خيانات التنافس، أو مختنقة
بفساد الجو العام للفن .

ليس هنا مجال الحكايات ..

المهم أن توفيق الحكيم عاد من أوروبا فى ذلك الوقت
وقلبه وعقله حاشدان « بفن المسرح الحديث » .
كان قد درس ايسن وتشيكوف ونظر فى أدب شو،
وبهره كما بهر شباب أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى
فن بيراندللو .. وعرف عن المسرح وجهه الصحيح .
وتاريخه الصحيح ، وألحت عليه موهبته الفياضة أن
يكتب ..

ماذا يكتب ؟ وكيف يكتب ؟ ولماذا من الفرق يكتب ؟

لم يجد بدا من الكتابة للمطبعة وتجنب المعترك
المسرحي المتنافس على البوار والكساد والتدهور ..

وعندما طبع الحكيم أولى مسرحياته « أهل الكهف »
حرص على ألا يكتب في غلافها أنها مسرحية ، أو أن
يكتب في صفحاتها الداخلية « الفصل الأول » و « الفصل
الثاني » و « ستار » .. أو أى كلمة تشير الى أن « أهل
الكهف » مسرحية ، لينأى بها عن المعترك المسرحي
المجيب ، ويلصقها بالأدب البحت .

وعندما تكونت الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ بجهود
وعلى أكتاف مثقفي العصر لم تجد خيرا من « أهل الكهف »
لافتتاح برامجها ، عنوانا لرسالتها ..

وهكذا عرضت مسرحية الحكيم الأولى . وكان لعرضها
أثر الصدمة على المسرحيين المعاصرين فاحتشدوا للتشهير
بها وسد المسالك أمام الفرقة القومية كلها بسببها « ! » ..
على نحو أدى فعلا الى اقضاء أدب الحكيم عن منصة المسرح
أكثر من عشرين سنة « ! » رغم كل ما كان يتمتع به من
مكانة في الأدب ..

فمنذ ١٩٣٥ لم تعرض للحكيم فوق المنصة غير
مسرحية واحدة سنة ١٩٣٨ وثالثة سنة ١٩٥٣ .. ثم

انتظم عرض انتاجه بعد ذلك ابتداء من سنة ١٩٥٧ •

أى خسارة لحقت بالمرح ١٩

قال لى الحكيم مرة : لو كان فى مصر مسرح جيب
سنة ١٩٣٥ بدلا من الفرقة القومية ، لاستطاع الأدب
الجاد أن يجد منصة بعيدة عن « سوق » المسرح ، يرسى
عليها تقاليده ويشق طريقه الى الجمهور على مهل وفى
ثبات •

المهم ••

من مضاعفات المعركة التى شنها « المسرحيون »
على الحكيم فى عام ١٩٣٥ وما بعدها •• راجت كل
الأوهام الزائفة والأفكار الخاطئة عن مسرح توفيق
الحكيم ••

وبعض هذه الأوهام والأفكار الخاطئة ، للأسف ،
عاش فى أعطاف الحركة المسرحية والحركة الثقافية الى
يومنا هذا ••

وسأحرص على مناقشة هذه الأفكار والأوهام فى

هذا الفصل •

— يقولون ان مسرحيات الحكيم كتبت للقراءة

لا للتشيل ••

فهل هذا صحيح ؟

ليس هذا صحيحا ..

ان أدب الحكيم المسرحى مستوف لكل شروط وأركان
فن المسرح .. الفكرة والصراع الدرامى والمواقف
والحوار بدرجة عالية من التفوق .

والحكيم أقل استرسالا فى المناقشات من برناردشو،
ومسرحه فى أضعف مواضعه أكثر حيوية فى هذه
الناحية من مسرح شو فى أضعف مواضعه .

والحكيم أقل تجريدا للأفكار وأكثر حيوية درامية
من جيل المحدثين الذين انتهى بهم المطاف الى التجريد
الكامل والركود الدرامى التام فى « نهاية اللعبة »
و « انتظار جودو » وأمثالهما ..

والحكيم أقل غموضا من تشيكوف ..

ومع ذلك فقد وجد شو والتجريديون وتيشيكوف
وابسح من قبلهم من يتهمهم بمجافاة فنهم للأصول
المرعية ، وانتقدهم بشدة .. ولكنهم أيضا وجدوا
الجمهور الواسع من المثقفين ورواد المسرح الذين
اكتشفوا بعيون مبصرة مفتوحة أن مسرحهم انما يطور

تقاليد المسرح بعمق وأصالة لينخلق فنا عصريا جديدا
فى كل شيء ..

لقد أبصر القليلون أولا .. ثم الجميع بعد ذلك
ان عصر المسرح العاطفى الميلودرامى يموت ، وأن عصر
المسرح الفكرى العقلى يشرق على العالم .

وما يتمتع به اليوم مسرح ابسه وتشيكوف
وبيراندلو وبرناردشو .. ومن بعدهم المحدثون من
مكانة هى الجواب بشكل عام على تساؤلنا فى مصر عن
مسرح الحكيم .. وما يتمتع به مسرح الحكيم نفسه من
مكانة فى أوروبا اليوم هو الجواب بشكل خاص على
هذا التساؤل ..

ومع ذلك فقد عرفت أوروبا أيضا من أشكال
العرض المسرحى ما قد تطير له عقول فنائين مصريين
لا يزالون يتوهمون أن فن المسرح لا يخرج عن الفارس
والميلو دراما ، وان ما عدا ذلك لا يصلح للعرض على
الجمهور !

لقد جربت مسارح فى أوروبا اخراج ما يسمونه
« القصائد الدرامية » وهى أقرب لبرنامج مسرح الجيب
الذى قدمه فى الستينات بنجاح على مسرح الأزبكية والذى

كان يتألف من قصيدة نجيب سرور الدرامية « بهية
ويسن » .

كما أن مسارح أخرجت « محاورات سقراط »
الفلسفية فوق المنصة ، وأحبها الجمهور .

فكيف بالله يقولون ان مسرحيات الحكيم انما كتبت
للقراءة لا للمرض ١٩

— لماذا اذن لا تحظى مسرحيات الحكيم وبخاصة
الفكرية بالاقبال الجماهيري ؟

مع تقديرى الخاص لكل من تصدى من المخرجين
والممثلين لعرض أعمال الحكيم على الجمهور ، أود أن
أقول انهم وقعوا فى خطأ مشترك .

ان فكر الحكيم غلبهم على فنهم ، فرأوا أن مسرحيات
الحكيم — من حيث انها مسرحيات فكرية — ينبغي أن
تخرج بايقاع بطيء وأن يلتزم الممثل فى أدائها النبرة
المعيقة المتأملية الهادئة . .

والنتيجة . . انهم أضافوا الى هدوء وتأمل الحكيم
مزيذا من الهدوء والتأمل ، والى ايقاعه البطيء الناجم
عن تقليبه للفكرة على أوجهها . . مزيذا من البطء . .

ولعل سببا صحيحا دفعهم الى ذلك ، وجعلهم
يحرصون على تمييز مسرحيات الحكيم الفكرية بالهدوء
والبطء لتأكيد خواصها الذهنية .

ولكنهم فى النهاية ينتجون فنا مسرحيا خالصا ،
والمسرح الذى يتميز بـ «الصراع» يحتاج بالضرورة الى
مخاطبة الجمهور بحرارة .. ولا أجد بأسا من أن يتجاوز
المخرج عن هذا الالتزام الصارم بروح مسرحيات الحكيم
الذهنية ، التماسا للاقتراب والالتزام بروح فن المسرح
نفسه ..

اننى مع اعجابى العظيم بفن نبيل الألفى مخرج
« ايزيس » و « أهل الكهف » و « بيجماليون » .. ومع
اعجابى بفن فتوح نشاطى مخرج « السلطان الحائر »
و « شمس النهار » .. ومع تقديرى للميزات الهامة
التي ينطوى عليها أسلوبهما فى الاخراج ، فاننى أتصور
انه كان من الممكن دائما اضافة مزيد من النبض الحار
الى تلك المسرحيات التي أخرجها للحكيم ، والتحرر من
فكرة الالتزام بأسلوب البطء والهدوء والنبوة المتأمله
العميقة التي التزما بها بدعوى أن مسرح الحكيم «مسرح
ذهنى» ..

★ ★ ★

– يقولون ان مسرح الحكيم الذهني لا يتميز بالامتع ، وليس فيه ما يخلب اللب مع شخصيات متلونة متطورة ، أو مواقف انفعالية مؤثرة ، أو انتقالات متنوعة في الأمكنة مما يضمن للجماهير فرجة ممتعة .
فهل هذا نقص في مسرحه ؟

لا أقول ان هذا نقص أو ميزة لمسرح الحكيم ، ولكنه خاصية من خواصه . ورغم الديكور الجمالى الساحر الذى أخرجت أمامه مسرحيات الحكيم الذهنية فى مصر . . أستطيع أن أزعم ان فن الحكيم فن مثقف . لقد استقى الحكيم الهامه التكنيكي من المسرح الأوروبى . الحديث ، وهو مسرح تخلص من الروح العاطفية واتجه الى العقل – وسأعرض للمسرح الحديث فى فصول تالية . ان روح المسرح الحديث اقتربت بذلك من جذور المسرح الأولى فى العصر الاغريقى . . نأت عن المواقف العاطفية السخنة ، والشخصيات الشكسبيرية المحورية الى عرض وتفتيق قضايا انسانية شاملة ، قضايا فلسفية .

ان مادة «أهل الكهف» ليست هى مصر «ميشلينيا» . وجبه . . وانما هى صراع الانسان مع الزمن ، أو الصراع بين الوجود التاريخى والوجود الواقعى .

و « شهر زاد » ليست مادتها شخصية الملكة الفاتنة اللعوب ، أو قصة العلاقة بين شهریار وزوجته الجديدة التى أحبها فخلص بحبها من عاداته الدموية التى كانت تجعله يتزوج كل مساء ويقتل زوجته فى الصباح .. وانما مادتها الصراع بين الوجود الميتافيزيقى الذى هو نبت العقل الفلسفى المحض ، والوجود الواقعى المادى البسيط .

وهكذا ..

الحكيم اذن - فى تراجيدياته الكبرى - ليس مؤلف حوادث أو مواقف مسرحية سخنة ، ليس مؤلف نماذج للشخصيات الفذة المتعددة الأوجه الفنية بالأهواء والنزوات ..

ليس هذا ميدان فن الحكيم ..

وهو متقشف جدا فى هذه المجالات ، الا انه غنى جدا بفكره وبالتزامه الفلسفى . وليس هنا مجال مناقشة أفكار وفلسفة الحكيم ، ولكنى أريد فقط أن انبه الى نوع المتعة التى ينبغى أن يركز المخرج والممثل مواهبهما لتأكيدهما بلا بهرج .. الى نوع المتعة التى يتعين أن يتطلع اليها المتفرج فى تراجيديات الحكيم

حتى لا يحيد عن فهم مسرحه والاستمتاع به فيصيبه الضجر .

اننى أزعم أيضا أن هذا اللون مع المتعة الذهنية والعقلية له عشاقه الكثيرون .

الرياضة العقلية ، التى تتخذ أبسط صورها فى فوازير الاذاعة ، وأرقى صورها فى الشغف بالمعارف المختلفة من علم وسياسة وفن وفكر وثقافة عامة . . هذه الرياضة العقلية هى بذاتها - غريزيا - الفضول وحب الاستطلاع الذى يتصف به الطفل الصغير ، وهى الحافز الأساسى لكل تعلم اختياري واستطلاع يتصف به قراء الصحف ورواد السينما والمسرح وأصحاب الهوايات . . ممن لا يقصدون مجرد « قتل الوقت » أو « مكافحة السأم » أو التسلية واللهو . .

ان التطلعات الذهنية ومواجهة الحياة بالاستطلاع والذكاء . . هى طبع انسانى أصيل، ومن مظاهر الصحة الجسمانية النشاط والاستمتاع بتحريك العضلات . . كما أن من مظاهر الصحة العقلية الذكاء والاستمتاع بالتفكير .

— اذا كان التفكير ملكة انسانية أصيلة ، ومتمعة
أكيدة .. فلماذا لا يحظى مسرح الحكيم بما تحظى به
فنون « التسلية وقتل الوقت » من اقبال ؟
هكذا عدنا الى السؤال الأول من جديد .

وجوابه عندى بسيط .. الذى يحول بين المسرح
الفكرى والجمهور هو أن فنانى المسرح خلال عشرات
السنين من التخلف المسرحى قد خلقوا أوهاما عامة
أصبحت من بعض العادات الفكرية الجماهيرية ..

لقد اقترن فن المسرح عند الجمهور الواسع بالمرض
الهزلى الفاقع أو بالميلودراما الصاخبة .. وقر فى ذهن
الجمهور أن هذين اللونين هما « فن المسرح » .. وأن
ما شذ عليهما ليس من فن المسرح الحقيقى ولا يعدو أن
يكون محاولات ناقصة وفاشلة «!!» غير ممتعة .

ان المتفرج الذى استقر فى ذهنه هذا الوهم سرعان
ما يضجر ويمل .. ويجلس طوال الوقت فى انتظار أن
يضحك ملء رثتيه ، أو أن يصخب المسرح أمامه بصرخات
فاجعة تهزه هزا .. فإذا مر الوقت ولم يحظ بهذا أو
بذاك يتسلل الى نفسه الملل والضيق ويستموض الله فى
ضياح سهرته .. !

ان المسرح الحقيقى ، ومتمه العميقة ، وبهجتة
الأصيلة ، ومسراته الكثيرة التى لا تخطر على بال جمهور
كبير من رواد المسرح .. بحاجة للدعاية والشرح
والترويج حتى يكون لنا فى المستقبل مسرح حقيقى
نابع من اقبال جماهيرنا الواسعة وقائم على الأسس
الصحيحة ، وقادر على الصمود والمنافسة مع مسارح
الأمم المختلفة فى كل أنحاء العالم ..

ان مستقبل مسرحنا رهن بتكثيل جهود فنائيه
ونقاده وعشاقه جميعا فى اتجاه الترويج للفن الصحيح
ودحض الاوهام واجتذاب الجماهير فى الطريق السليم .
ولا أستطيع أن أنكر جهود الكثيرين فى هذا السبيل ،
وثمار هذه الجهود الماثلة فى الاحصائيات الأخيرة وفى
الارتفاع المطرد فى المستوى الفنى ..

ولكننا نتطلع لأكثر من ذلك جدا ..

التراجيديا

يتمين علينا الآن أن ننتقل الى لون مسرحى خطير ..
هو التراجيديا . ان التراجيديا أهم وأخطر الأشكال
المسرحية على مر العصور ..

ما هي ؟ ما الصفة التى تنفرد بها وتميزها ؟

ان الصراع هو قوام المسرح كله .. الصراع بين
قوتين متناقضتين على اتساع المجتمع ، أو فى داخل
النفس الانسانية الواحدة ..

أما الصراع فى التراجيديا فيتميز بلون خاص
متمفرد . انه صراع مستحيل .. ونتيجته مقررة سلفا .

فالانسان فى مواجهة القدر « كما فى التراجيديا

الاجريقية» قد تقرر هلاكه حتى قبل أن يخوض المعركة ؛
لأنه يجابه قوة خارقة لا قبل لإنسان بها ..

والانسان تحت سيطرة طبع متطرف ، أو هوس في
صميم شخصيته ومن مقوماتها « كما في التراجيديا
الشكسبيرية » قد تقرر هلاكه من اللحظة الأولى ..

والانسان المتمرد على قوانين الطبيعة الصارمة ،
وأحكامها الأزلية « كقانون أطراد الزمن .. مثلما في
تراجيديا أهل الكهف لتوفيق الحكيم » لا فكاك ولا نجاة
له من مصيره المشنوم ..

التراجيديا شيء نظيف ومستقيم ، ليست تشويه
شائبة الأمل في احتمال الانتصار أو الفكاك من المصير
.. لا يتقلب بطلها بين احتمالات النجاة أو الضياع ،
ولا تؤثر في مصيره صدفة حسنة أو صدفة سيئة ، أو
نصرة الأصدقاء أو خذلانهم للبطل .. ان الذي يحسم
مصير البطل التراجيدي هو قوانين الوجود ونظامه
الصارم .

ونبل التراجيديا يكمن في هذا الموت المحتوم ..
يكمن في أن البطل المقتضى عليه يقاوم مع ذلك حتى
النفس الأخير .. لا يفرض الافلات الملق ، ولا يفرض

نفعى طارئ ٠٠ ولكنه يقف بقوة وعناد وصلابة
متحديا أهوال المصير تحقيقا لذاته الانسانية ، ولطبعة
البشرى الخالص ، وتأكيذا لموقفه الانسانى العصى على
الاستسلام كاشفا فى صراعه المهيّب أسرار النفس
الانسانية وأسرار الوجود ٠٠

ان أوديب نكب نكبته وهو يفتش بجسارة عن قاتل
الأب بكل ما فى هذه القضية من شمول ٠٠

وماكبث لقى مصرعه وهو يناضل فى استماتة
لتحقيق أطماعه المستحيلة ، ميشلينيا « أهل الكهف »
سقط فى هوة الزمن وهو يناضل فى دأب ليجمل من
وجوده التاريخى حياة واقعية ٠٠

الموت التراجيدى اذن موت فلسفى ٠٠ موت يطرح
فوق منصة المسرح قضية فلسفية أو أخلاقية « أى تتعلق
بالطبع وبطبيعته تكوين الشخصية الانسانية » ٠٠

ولكل كاتب تراجيدى فلسفته الخاصة وفكره الخاص
وقد كانت فلسفة التراجيدى الاغريقية تتميز
بتصوير الصراع الأزلى بين الانسان وقوى الطبيعة
المجهولة الغاشمة *

وكانت فلسفة شكسبير التى تبسطها تراجيدياته
هى أن الصراع الأزلئ ناشب بين الإنسان وطبعه المتطرف،
بين الإنسان وهوس فى صميم شخصيته .. يصرعه فى
النهاية .. فماكبث يصرعه طمعه ، ويوليوس قيصر
يصرعه طموحه ، وعطيل تصرعه غيرته ، وهاملت
يصرعه تردده وامعانه فى التأمل . الخ .

لقد نقل شكسبير الصراع التراجيدى من السماء الى
الأرض ، ومن ورام الطبيعة الى مسرح النفس الانسانية
وحيث ان الشخصية المتوازنة السوية فى الطبع
والخلق انما هى شخصية خيالية افتراضية .. افترضها
العلماء لمجرد القياس عليها ، ولا وجود لها فى الحياة ،
فقد تحقق بذلك للتراجيديا الشكسبيرية شرط شمولها
واتساعها لكل نفس انسانية وهو شرط يجب أن يتوفر
لفكرة الصراع التراجيدى ..

هذه اذن هى التراجيديا ..

وما أقل ما يمكن أن نحصيه فى آدبنا مع هذا اللون
المسرحى الجليل الشأن ..

وما أقل ما تقدر امكانياتنا الفنية المسرحية على

عرض هذا اللون المسرحى ، وما أقل ما يقبل عليه الجمهور . . .

لعل أعظم كتابنا المسرحيين الذين انتجوا فى مجال التراجيديات هو توفيق الحكيم . فقد دأب هذا العقل البايغ وحده خلال عشرات السنين على التأمل والانتاج فى هذا المجال ، رغم كل ما كان يصده عن مواصلة هذا البحث الفنى الفلسفى الشاق . .

ولكننى مع ذلك لن أبحث هنا فى أصول فن التراجيديات عند الحكيم ، فذلك بحث تتلفه المجلة والاختصار وأتمنى أن ينهض به غيرى ، أو أنهض به أنا فى غير هذا الكتاب . .

الذى سأعرض له هنا . . ظاهرة غريبة لفتتنى أكثر من مرة . .

ظاهرة مسرحية « مجنون ليلى » لشاعرنا الحديث أحمد شوقى .

فهذه المسرحية قراها . . فى تقديرى مئات ألوف الناس وطربوا لها .

ما من قارئ قرأ فى الأدب - مهما كانت حصيلة قراءاته كبيرة أو ضئيلة - إلا وأطلع على هذه المسرحية واستمتع بها وتأثر لها . .

وقد نجحت هذه المسرحية فوق المنصة في عصرها
نجاحا عظيما نقله لنا الرواة والمؤرخون ..

ومع ذلك فان جيلنا أنكرها على المسرح ومجها ،
وضحك من مواضع الألم فيها وسخر بأبطالها ..

وقد يبادر الكثيرون لتفسير هذه الظاهرة تفسيرات
متعجلة ، تزينها عبارات التغير الاجتماعي والتحول
النفسي .. الخ .

ولكنى لن أسترسل مع هؤلاء : ذلك ان الناس
لا تزال تقرأ مجنون ليلى بتأثر حقيقى لكنهم يضيقون
بها على المسرح .

ولم نلتمس التفسير فى قاموس التطور الاجتماعى
وأماننا من يقول ان المسرحية تحسن فى القراءة
ولا تحسن على المسرح ؟

وأينما سمعت أنا هذا القول أعطيته تفسيره
البسيط المباشر . وهو أن المسرحية لا تنفذ فوق المنصة
تنفيذا جيدا .

نعم أن فنانى المسرح عندنا لا يولون هذه المسرحية
العظيمة حقها من التفكير ..

فهذه المسرحية التي ذاعت خلال هذه أجيال ذيوعا
لا يدانيها فيه أثر أدبي آخر ليست بالشئ الهين الذي
قد نتجاوزه فلا نبألى به . .

واذا كانت حصيلتنا فى فن التراجيديا على هذه
الضالة فما أحوجنا للحفاظ على مسرحية كمجنون ليلي .
وهذا هو موضوع الفصل التالى . .

لماذا يموت قيس بنى عامر ؟

يجب علينا أن نعيد النظر في فهمنا وتفسيرنا
لشخصية هذا البطل العاشق المحزون ..

لقد درجت الفرقة القومية على اخراج « مجنون
ليلي » على نفس النسق الذي أخرجت به منذ أكثر من
ثلاثين سنة . وقد بهرت المسرحية جمهور ذلك العصر
.. أما اليوم فهي لا تثير في جمهورنا الا السخرية
والاعراض ..

ولقد تكون « مجنون ليلي » ضعيفة البناء الدرامي،
ومليئة بالقصائد الطوال التي تنافي نظام الحوار
المسرحي المتتابع .. أو لعل مرجع ذلك انها لا تعبر عن
أمور تشغلنا وتشغل عصرنا ..

كيف نعرف ؟

كيف نستطيع أن نوطن أنفسنا على أن مسرحيات شوقي ماتت وانقضى زمانها ؟

ان البحث هو السبيل الوحيد لاعلان موتها أو حياتها ..

وانى لأستطيع أن أزعم أن مسرح شوقي قابل لاستئناف تفسيره واعادة فمه . فلقد كان شوقي يستسلم لتلك القوة الحادة العجيبة التى اصططحنا على تسميتها بالالهام . فقد كان أقدر على التعبير عن مكنونات فى نفسه وفى روح عصره قد لا يقدر ذكاؤه اليقظ على الاحاطة بها ..

ولذا يتعين علينا ازاء شوقي الا نقنع بظاهر مسرحياته فى كل الاحوال ، بل ان نعمد الى اكتشاف الرموز فى عالم وهمه والهامة ، واخضاع هذه الرموز للتفسير ..

ولربما تورطنا ونحن بسبيل ذلك فى ان نخلع على كلمات شوقي تفسيرات متعسفة . ونحملها مالا تحتمل من تأويل . ولكن هذا هو سبيلنا رغم كل شيء ، وعلينا أن نجتازه - بحذر نعم - ولكن علينا مع الحذر أن نتمدد على ان نشوقي بصيرة بالامور السياسية وضروب السلوك . الانسانى تتضح فى أشعاره الكثيرة ..

وعليها ان ننتبه الى أنه اذا كان النص المكتوب
لمسرحية كمجنون ليلي لا يزال يطربنا ويثير وجداننا .
فلا حول عن ان نحاول اكتشاف كنه هذه الاثارة وهذا
الطرب ..

كان قيس يحيا فى ظروف نقلة سياسية وحضارية
خطيرة . تشير اليها مؤخرة الكتاب . وأنا أختار كلام
المؤخرة وفى ظنى أنه التعليق الذى وافق هوى شوقى
نفسه ورضى به ..

« كان الحسين بن على كعبة القلوب والأبصار فى جزيرة
العرب بعد أن قتل أبوه ومات أخوه الحسن » وانتهت
خلافة الاسلام الى معاوية بن أبى سفيان ..

« أصبح معاوية أمير المؤمنين » وانداح السلطان
عن بوادى العرب الى حواضر الشام ..

« وما كان فى الحجاز وما يليه يومئذ مسلم يستطيع
أن يبتسم للزمن الجديد وللدولة الجديدة ابتسامة من
أعماق نفسه ، وهو يرى الدين الذى هشت له عاطفته
وقلبه ، وامتلأ منه يقينه وإيمانه ، تعرض له الدنيا
التي أقبلت على دمشق محمولة على أسنة بنى أمية
وأحلامهم فتقلعه من حيث كان يراه هذا العربى فى مكة

فما اللتان الهمتاه حبك هذه الصورة الخلفية للأساء
قيس ، وتكرار التنويه عنها وإبرازها ؟

لا أظن أن كاتباً يقضى على بطله بالموت الفاجع
عبثاً • إلا إذا كان كاتباً عابثاً • وواجبنا ونحس حيال
مجنون ليلى أن نتساءل من المبدأ : مع أى شيء يموت
قيس فى مسرحية شوقي ••

المطالع للمسرحية قد يدرك من الوهلة الأولى أن
قيس قد جهر بحبه لليلى شعرا وروى موقفه منها
وموقفها منه على الملأ فتمين على أبيها أن يرفض زواج
المأشقين ، حتى لا يقال أن الزواج كان ستارا لفضيحة •
واغتم المأشقين لذلك • وتقلبا على آلام الفراق فماتا •

هذا ظاهر المسرحية القريب • ولكنه لا يجيب على
مسألة موت قيس • والا دهمنا سؤال آخر الغز وأغرب :
لماذا يجهر قيس بحبه على ملأ وهو أدرى الناس بأن ذلك
يقصيه عن ليلاه ؟ لماذا يصبح قيس هو الواشى بقيس
فى الأسواق •• وعزوله وقاتله ١٩ ••

وينتقل بنا قيس غريب الأطوار من موقف لموقف
حتى يصل بنا الى مشهد لقائه بليلى أمام بيت زوجها
ورد ••

وبينما العاشقان فى أحر المناجاة وأعذبيها ، دعا
قيس حبيبتة للفرار معه فى الحال ، فاستكبرت ليلي أن
تجازى احسان زوجها بالخيانة ، وهو الزوج الذى احترم
حبها لقيس قلم يقربها ، والذى استقبل قيس نفسه
على باب بيته وأعلنه بندمه وأسفه ودعا ليلي له ..

وما أن اعترضت ليلي على الفرار حتى انفجر قيس
صارخا يتهمها بخيانة حبهما ويتوعدا بالقطيعة
والهجرة ، ثم يندفع ماضيا عنها وهى فى أسوأ حال •
ولو أنه تريت لحظة لسمع ليلي تقول كسيفة :

« والله لو جاء محاسنة يسأل ورد الطلاق ما منعا »
قيس اذن نموذج مضطرب وانسان غير متزن • هو
« مجنون » ..

وأظن أن جنونه هو محور المسرحية كلها ، ومفتاحها
الذى يتعين أن نبداً منه ..

وأعود للمؤخرة الكتاب التى أظن أن شوقى نفسه قد
اطمان لها والتى تمكس تفكيراً معاصراً للمسرحية •
تقول المؤخرة ..

« الناس يصفون قيساً بالجنون أحيانا ، ثم
يستنقذونه من هذا الجنون أحيانا ، ثم يأخذهم فى أمره

كثير من الشك والعيبة أحيانا أخرى • وهم فى هذه
الأحوال الثلاث يتحدثون عن قيس فى شىء من يقين
الوائق بصدق ما يقول • • والمؤلف أشار الى ذلك •
فمنازل يقول لزياد صاحب قيس وراوية شعره • •

« تؤدبنى زياد وانت ظل لمجنون وراوية لهاذى ؟!

» ثم يمود منازل نفسه يخاطب جماهير بنى عامر:

« ان قيسا كامل فى عقله أو آنستم على قيس المجنون ؟!

فيجيب الناس : « لا ورب البيت »

« وترى منازل فى مرة ثالثة حائرا فى أمر قيس

يقول عنه :

« تشرد مستعظما فى البلاد وجن فما ازداد الا نهى»

أما ليلى فتزعم :

« وقيس ذو جنة وان زعموا جنونه مدعى ومصطنعا »

« تحير الناس فى جنون فتى لا عقل الا بشعره ولعا »

وبعد أن هددها قيس بالقطيعة ومضى عنها مضطرا

ثائرا ، تقول ليلى :

« وارحمتاه لقيس عاد ما كانا ! »

أى عاد مجنونا كما كان •

ولا آخر للامثلة التى تدل على حيرة الشخصيات كلها
فى مسألة جنون قيس .

ولكنهم متفقون على أن عرضا غريبا يعاوده فيملى
عليه ما اضطرب من سلوكه وقوله . فما هو هذا الذى
يعاود قيسا ؟

لعل الباحث المتعجل فى سطور المسرحية يزعم أن
قيسا كان ضحية شعور بالندم على ما روى من شعر عن
ليل ، فلطمح سمعتها وعاق زواجهما .

ولكن الندم لا يلغى السلوك ولا يفسره ، صحيح
يقول قيس لشيطان شعره اذ تبدى له وهو مكب على قبر
ليل :

« كنت قرين السوء لى وكنت شر من فضج
لولاك ما بعثت بما خدش ليلي وجرح
كأنه فى عرضها زيت على الثوب سرح »

ولكن الصحيح أيضا أن شيطان قيس لم يكن كائنا
خرافيا يعبت به ويوسوس له . لقد كان هو نفسه
قيس . كان هو نفسه ذلك الوازع والهاجس الكامن فى
قلب الشاعر ونفسه . ولم يكن له كيان مستقل عن

نفس قيس • وكان قيس واعيا بذلك يردده • اذ يقول
لشيطانه : « انت وجداني ! »

ويقول له اذا ناداه : « لبيك قيس » ! • الخ •

فشيطان قيس لم يكن قوة خارجة عنه تحكمه من
الخارج وتسلبه ارادته • كما أن ندم قيس وعتابه
لشيطانه لا يفسر سلوكه • • ولا مفر لنا من أن نحاول
استنباط أعراض « القيسية » - ان صح هذا التعبير -
من روح عصره كما قدمته المسرحية

في النبذة التاريخية التي تعرضها مؤخرة المسرحية
ان البادية كانت تمر بمشاعر مكبوتة ، وبحب فياض
مكبوت • وقد كانت تتجمع شعاعات من هذا الحب الملتهب
عند شخص الحسين ، وتتخذة قبلة ورمزا • • فهو ابق
الشهيد ورمز « بداوة الاسلام » و « ميزان العدل »
و « آية الزهد والورع » • • وهو البؤرة التي اجتمعت
فيها ضياء الوجدان البدوي الأصيل • • الوجدان الديني
والسياسي ، وهو محصلة القوى لا نضر ما في صدر
الأسلام من مثل ووجد وتضحية ، وهو زعيم الحضارة
البدوية الافلة • • في مواجهة باسلة لسلطان الدولة

الأموية التي تحولت في عاصمة الشام الى « كسروية
دنيوية » طاغية .

البادية تمتلئ بحب رمزها وترن بأغاني الوله
والوجد له وتفيض عليه من وجدانها المتدفق .

ولكنه حب عاجز ، تكبته خشية الموت . حب حبسته
الناس في قماقم وألقت به قاع النفس حبيسا .

وفي هذه الظروف يشيع التصوف بمختلف أشكاله .
وعندى أن قيسا لم يكن الا متصوفا يرمز بلبلاء لقوة
محبوبة عليا .

ولكن . . لو كان قيس شيعيا لاستقام وجدانه ،
انه لم يكن شيعيا كأهل البادية .

فليلي تسوغ شدة الأمويين وبطشهم بقولها :

ابن ذريح لا تجر واقتصد أحلام مروان جبال رواس
يؤسسون الملك في بيتهم والعنف والشدة عندالأساس

فتعلق احدى الفتيات على ذلك بقولها :

ليلى على دين قيس فحيث مال تميل
وكل ما سر قيسا فعند ليلى جميل

وهذا شاهد على أن قيسا قد التفت للموقف
التاريخي الذي كانت تعبر به الحضارة العربية ، ورأى
فيه رأيه .

وهو شاهد كذلك على أن قيسا كان يميل لتسوية
شدة الامويين في سبيل تأسيس ملك عربي وطيد

ولكن كيف يفلت قيس بهذا المنطق من الاستجابة
للموجدان البدوي الشائع السائد في أهله ؟ .. كيف
يستطيع أن يرفع رأسه فوق الماء ويقاوم التيار الفياض
الذي يندفع من حوله معلنا أو مخفيا تعلقه بالنظام
الاسلامي الأول ؟ ..

الحسين رمز بداعة الاسلام ، وكل ما في الدعوة من
نقاوة ومثل

وأمية تؤسس الدولة الاسلامية الوطيدة

وقيس ينقسم على نفسه .

ولم تكن ظاهرة انقسام المجتمع على نفسه تنحصر
في مسألة الدين والسياسة فحسب .. بل كانت تمتد
فتشمل التقاليد الاجتماعية أيضا . فبنو عامر ينقسمون
في الحكم على « جرم » قيس . ولبلى نفسها تتفنى

بمخاسن الحضر وتنمى على الحياة البدوية التخلف ،
وأبونها لا يفضب كل الغضب من « فعلة » قيس بل يرأود
غضبه من حين لآخر حنان الأب وعطف القريب • وتعلم
أكثر من شخصية ضعف احتفالها بتقاليد الاسلاف • •
الى آخره •

ومجتمع المسرحية كله يتقلب فى محاور هذه النقلة
الحضارية والتاريخية الخطيرة •

وقيس - وجدان البادية المرهف ، وشاعرها المبين -
يصبح نموذجا يدل على كل هذا الاضطراب ويمانيه •
نموذجا يماني بحدة عظيمة تباريح هذا التناقض
كله • • ولا يحتملها • • فيختل اتزانه ويعاوده الفتيان
وغرابة الأطوار • ويجاهد ليلوذ بالصحرَاء فاذا كل
شئ فيها يفقد حقيقته الواقعة ، ليتلبس ما يسقطه
عليه وجدان قيس المضطرب •

فهو فى شروده ورحلته فى القفار يخاطب الحيوان
والجماد ، ويفهم عنها ويستلهمها ويتوهم مع مخاطبه
فرد عليه ، ويضفى على الكون كله من ذات نفسه • •
مستجيرا بذلك من انقسام نفسه وبلبله وجدانه • ولكه
ذلك كله لا يجديه فتىلا •

لا شيء يشفى قيسا من حبه واندفاعه لخصام هذا
الحب وتعويق الوصال . . ففى حبه خطر مخوف .
وفى التخلي عن هذا الحب خطر مخوف .

ولا أقول أن قيسا يعبر تميرا ميكانيكيا مباشرا عن
مجتمعه . فالإنسان لا يمكن أن يكون تميرا ميكانيكيا
بسيطاً فصيحاً نهائياً عن عصره . ومع ذلك فبوسعنا
أن نحاول استنباط لفز « جندون » قيس من محيطه
المعاصر - كما رسمه شوقي .

أن قيسا رجل شك وتردد . لا تطمئن روحه ليقين
ما . يلوذ بالوسوس والظنون والتصورات . . فلا
يزداد صدعه الا انفراجا .

قيس رجل شك يتشبث بالنقيضين حتى ليختل
ميزان حكمه على الأشياء . ويفرق يقينه فى خضم مع
الهواجس والاحتمالات .

هو رجل شك ، قلم الشك اظفاره وسلبه كل قوة
على البت والحسم ، وطرحه فى الغيافى رجلا موزع
الارادة مختلط اللب .

ولم تكن ليلي غاية قيس وبغيته العليا بكل معنى
الكلمة . لقد كانت ليلي رمزا لقوة تاريخية تهجس نفسها

بحبها .. وتهجس نفسه بالنكوص عن نيلها وبالتغلي عنها ..

انه نموذج من أبطال المأساة منتم الى فرع من
الفصيلة التي ينتمى الى أحد فروعها الاخرى « هاملت »
شكسبير

ولم نذهب بعيدا ؟ انه ليس أقرب لهااملت منه
لشهريار توفيق الحكيم وميشلينيا بطل « اهل الكهف »
واذا كان بطلا توفيق الحكيم أفصح منه بيانا ، فانه
اشحن منهما وجدانا ، انه أقرب الى نماذج وروح العصر
الذى كتب فيه شوقي « مجنون ليلى »

عصر النقلة التاريخية التى عبرت بها مصر فى أول
فترة ما بين الحربين .. والتى كتب المازنى يصفها :

« اننا نميش فى عصر تفكير عميق وعهد قلق عظيم
واضطراب كبير وشك مخيف .. عصر تكتصر فيه العقول
ويستنفد فى حيرته مجهود القلب .. وقد استولت الظلمة
على عوالمنا السياسية والخلقية والمقلية ، وصارت حياتنا
محيطا زاخر العباب يضطرب بنا متنه فى عشى ليالينا
المتجاوبة بصيحات الشك والظما الى المعرفة والحنين الى
النور »

لعل أسرفت ..

ولكن بودى لو يتطوع من يدلنى على اجابة تساؤلى:
من أى شيء يموت قيس فى مسرحية شوقى ؟ وما لفرز
جنونه وشططه وعجزه ؟

إذا لم يك هذا هو السبب ، فلعل ثمة عاملا آخر
يحتم موت قيس ، ويفرضه ويعمله

اما الزعم بأن ظاهر المسرحية هو كل ما تتضمنه من
معنى .. الزعم بأن قيس جن ومات حزنا على امرأته لم
يزوجوها له ..

هذا الزعم لا معنى غير أن « مجنون ليلى » لا يمكن
اخراجها على المسرح الا على النسق الذى أخرجت به
منذ ثلث قرن .. ومعناه اذن أن المسرحية لم يقدر لها
أن تتجاوز عصرها وأن تميش الى اليوم .

المسرحية

إذا كان الممثل هو المنصر المادى الحى الوحيد فوق المنصة ، فإن النص المسرحى هو الأساس الذى يرتكز عليه كل التكوين الفنى الذى يستمتع به المتفرج . اننا نستطيع أن نتصور نهضة مسرحية شاملة تتميز بعبقريات متعددة فى فن التمثيل والاعراج والديكور . . . نستطيع أن نتصور أساليب وتيارات فكرية مختلفة وفنانين عظاما لهذه الفنون ، ولكن يستحيل أن نتصور أن هذه النهضة وهذه العبقريات فى فنون التمثيل والاعراج يمكن أن تقوم لها قائمة من غير نهضة حقيقية لفن التأليف المسرحى . فالمسرحية المكتوبة هى عصب كل شئ . النص المسرحى هو الهواء والماء لسائر الفنانين المسرحيين . . . فلا يمكن أن تتبدى كفاءة الممثل الكفاء الا من خلال نص جيد التأليف ، ولا يمكن أن تتبدى عبقرية المخرج العبقري الا من خلال مسرحية عبقرية .

أن المسرحية الثقافية أو الركيكة لا يمكن مهما
أغاثها المخرج والممثلون إلا أن تكون فى النهاية شيئاً
ثقافياً وركيكاً • ان التأليف المسرحى هو المحرك الحقيقى
لأية نهضة مسرحية مرجوة •

ما هى العناصر التى تكون المسرحية ؟•

من المؤلف أن يتكون النص المسرحى من ثلاثة
فصول أو نحو ذلك ، وكل فصل منها تجرى حوادثه فى
مكان معين وفى وقت محدد •

ان المؤلف المسرحى سجين دوائر ثلاث أو أربع ،
وليست له حرية الانطلاق التى للروائى أو كاتب
السينما • لابد للمؤلف المسرحى أن يرتب حوادثه فى
ثلاثة أو أربعة أمكنة ، وفى ثلاثة أو أربعة أوقات
معلومة • ففى هذه الأمكنة ، وفى هذه الأوقات لابد أن
تجرى الحوادث بشخصها فوق المنصة مبتدئة ببداية
الموضوع منتهية بامسئال ستار الختام •

أى انه من غير المستحب أن تقع حوادث هامة ذات
صلة بالموضوع فى أوقات أو أمكنة غير الأوقات والأمكنة
التي حددتها فصول المسرحية •• ثم يأتى ممثل أو
ممثلة ليقص أو لتروى حوادث وقعت خارج المنصة •

ان ذلك مقبول وسهل فى الرواية وفى الفيلم السينمائى ، حيث يستطيع مخرج السينما دائما ان يتحول بالكاميرا الى ما شاء من الأوقات والامكنة ليصور ما شاء من الحوادث الماضية أو المواقع البعيدة ، ثم يعود بالتالى ليستأنف المشهد الذى غادره منذ قليل .

المسرح لا يعترف بهذا الانتقال ، ولا بوقوع حوادث هامة خارج المنصة لغير ضرورة معلومة .

ان ثمة حوادث قد أصبح من التقاليد المسرحية ضرورة وقوعها خارج المنصة كحوادث القتل والانتحار والاغتصاب ، وذلك أسبابه معلومة واضحة ، على أن يجرى ابلاغها للجمهور بوسائل فنية لبقة .

أما ما عدا ذلك من الحوادث فلا بد أن تقع فوق المنصة . فالمتفرج كى يتابع المسرحية متابعة يقظة ، وليتأثر بها الأثر المطلوب ، لابد له أن يشهد بالمين وبالأذن وبالحضور جملة الحوادث والمواقف والانفعالات التى تكون المسرحية . لابد له أن يرى بعينيهِ الدموع ويسمع بأذنيه الانات ، وأن يلمس بجماع حواسه موقف التصدى ، ومراحل هذا الصراع النامى الناشب بين الخصمين من أوله الى آخره .

ان خاصية المسرح الأولى ، التى تجعله فنا منفردا
نادر المثال هى خاصية « الحضور » .

ان المتفرج يلتهب ويفضب ويشور ويهدأ ويحب
ويكره فى المسرح كما لا يلتهب ولا يحب ولا يفضب
أثناء قراءته للقصة المكتوبة أو خلال مشاهدته لفيلم
من الأفلام ، بسبب هذه الخاصية المدهشة .

انك فى المسرح تشهد كل شئ أمامك لحظة وقوعه ،
دون وسيط أو راوية أو كاميرا صورت لك المشاهد
وتصورتها نيابة عنك . انك تسمع وترى وتكاد أن
تلمس بيديك هذا العالم العجيب الحاضر أمامك فوق
المنصة ، الذى صنعه لك الفنانون .

ان الحضور بالشخص واللحم والدم ، ان الحضور
بالآن وبالمكان هو ركن المسرح الركين .

انك فى المسرح كمن رأى ، لا كمن سمع .

ولكن هذا الحضور الذى ينبغى أن تتركز فيه كل
حوادث ومواقف وشحنات العمل المسرحى ، محدد
بالضرورة وحبيس هذه الدوائر الثلاث أو الخمس التى
سلف ذكرها .

وهذا يخلق أول صعوبة أمام المؤلف المسرحى ، كما
انه هو أول العناصر الواجبة فى التأليف المسرحى •

ومن البديهى أن الحوار المسرحى من أهم الأدوات
التي يستمين بها المؤلف • فهى الوعاء أو القالب الذى
يصب فيه أفكاره ومواهبه •

فليس للمؤلف المسرحى كما للقصاص الروائى
حرية القص أو وصف الشخصية أو التحليل أو التعريف
بماضى البطل أو عاداته وخصاله ، أو التدخل من أن
لآخر للتعليق على المواقف واظهار الشريك الذى يعمده
الفرغم لفريمه ، وكشفه أمام القراء •

بل ان المؤلف المسرحى فى بعض الأحيان يجرى على
لسان أحد شخصياته وصفا لشخصية أخرى فيه كذب
وادعاء تقتضيهما ظروف الخصومة بين الشخصين أو
وصفا زائفا يأتى على لسان حبيبة مخدوعة ، أو زوج
خافل ••

فحتى تحليل الشخصية ووصفها اذا ورد على لسان
شخصيات أخرى أو على لسان الشخصية ذاتها لا يعول
عليه ، وللمؤلف فيه مآرب وأغراض بعيدة هى تحديد
العلاقات بين مختلف الشخصيات وتحليل ما تكنه نفس
الشخص المتحدث لا الشخص موضوع الحديث •

ان المسالك مسدودة أمام المؤلف المسرحي وهو بسبيل
تحليل وتقديم شخصياته سوى مسلك واحد وطريق
واحد . .

هذا المسلك وهذا الطريق هو الكشف عن الشخصية
من خلال سلوكها هي ، ومواقفها هي ، وكلماتها هي ،
التي تعبر عن موقف الشخصية من العالم .

أمام المؤلف المسرحي أن يضع رسما واضحا وقاطعا
لكل من شخصيات مسرحيته ، وكل اعتماده على سلوك
ومواقف وكلمات هذه الشخصية ، وعلى فطنة وذكاء
المتفرج وقدرته على تصور الشخصية وفهمها فهما
مباشرا وعلى تفسير سلوكها وكلماتها ومقاصدها ،
ما تنشده وما تناصره وما تدفعه ، كما يفهم الرجل
الرجل في الحياة ، كما يكشف الرجل مخاتلة صاحبه
بالمراس وبالمخالطة وبالذكاء . . لا للوهلة الأولى ، بل
على مهل ومن خلال تسلسل الحوادث والمواقف بحيث
يبين الصدق من الرياء ، الباطن من الظاهر .

ان اكتشاف حقيقة الشخصية فوق المنصة انما هي
عملية يحققها ذكاء المتفرج ولباقة المؤلف . عملية

تجاوب فكرى هو مصدر مع أهم مصادر المتعة فى
المسرح .

الحوار اذن ليس وسيلة مباشرة لتحليل الشخصيات
ودراسة المواقف ، وانما هو وسيلة غير مباشرة لتحقيق
هذا الغرض .

ان المسرح بذلك فاعل منشط للذكاء وينمى فى
متفرجه القدرة الاجتماعية والخبرة الانسانية .

عناصر التأليف المسرحي

ومن أهم عناصر المسرحية : المواقف . .

ففي الأمكنة المعينة ، والأوقات المحددة التي يلتزم بها المؤلف (الفصول) سيلتقى على مشهد منا أبطال وسائر شخصيات المسرحية ليضطروا حول الموضوع .
وتتبنى المواقف من خلال التألف والتنافر بين الشخصيات ، ومن خلال المواجهة أو المراوغة ، التصدى أو الملاحقة ، التعصب أو الملاينة ، الصمود أو الانهيار والتألم في الظل والكشف المستمر عن حقيقة العلاقات الانسانية فوق المنصة ، وعن المعترك كله .

ان هذه المواقف هي بذاتها البنيان المسرحي كله
ان المسرحية ببساطة تتألف من مواقف يجرى فيها حوار . .

ولكن هذه المواقف وهذا الحوار لعمهما ودمهما ،
شرايينهما وأعصابهما وقوامهما الأساسى والنهائى هى :
الصراع . .

ان فن المسرح كله يسميه الغربيون ، فن الدراما ،
وهم يقولون ببساطة ، الدراما هى الصراع .

فأول ما يلفت نظر المتفرج ، وآخر ما يرن فى
أذنه قبل اسدال ستار الختام ، هو هذا الصراع الذى
نشب بين غريمين ، بين عاطفتين ، بين عقيدتين ، بين
فكرين ، بين جيلين « متناقضين » .

ان الدفقة الساخنة التى تلهب العمل المسرحى كله
مصدرها وأصلها هو الصراع

ولا أحب هنا أن يتبادر الى ذهن أحد أن مظهر هذا
لا بد أن يكون شجارا مفتوحا صريحا . فالمشاجرة
والامساك بالحناق والسب والصفع ليست مما يفخر بها
أى مسرح فى العالم .

كما أن المغالاة فى الصراخ والتوعد والتقريع
والتحقير ليست من الادوات المسرحية المناسبة

ان الصراع فى المسرحية أعمق من هذه المظاهر
السوقية المبتذلة ، وهو أكثر تركيبا وتعقيدا مما قد

ينشب في السوق حول شروة يرتقال • كما أن هذا الصراع لا يلزم بالضرورة أن يكون صاخبا صارخا ، وانما هو أعمق من كل ذلك •

ان الصراع قد يتخذ صورة ساخنة أقرب الى الصور السوقية في بعض الاحيان ، ولكنه غالباً لا يكون كذلك •

انه يبدأ كما تنطلق التيارات التحتية في أعالي البحار عارمة متدفقة ، بينما سطح المحيط ساكن هادئ

الصراع قد ينشب بين أم وابنها ، وهو حينئذ كما يأخذ من ألوان الغضب والسخط والنزعة للسيطرة ، يأخذ من ألوان الرحمة والحنان والاستغاثة بمواطن الأمومة والبنوة • فهو يدور ساخناً طوال الوقت ، ولكنه هادئ مكتوم معظم الوقت ، حتى تحين ساعة الانفجار •

ان الصراع يحكم المسرحية من أولها الى آخرها ، ومع ذلك فالصدام بين الخصمين لا يتحقق بكامل عنفه الا في ذروة المسرحية وقمتها

ان كل ما يحرك الصراع وينميه ويقربه من غايته وهي الصدام فالتصفية •• كل ما يحرك شحنات الغضب أو الحب أو الانفعال أيا كان نحو غايتها يحقق للمسرحية نبضها الساخن •

ان المسرحية عمل يتصاعد الى غايته بانتظام
وباطراد . وما يشهد الصراع فيها وينميه ليست مجرد
حوادث تتراكم بعضها فوق بعض . ويحدث فى بلادنا
وبين مثقفينا الخلط بين الحوادث والأحداث (الأفعال) .
ان الحوادث فى المسرحية شأنها قليل وان ما يسميه
الغريبيون بالأحداث أو الأفعال (ان صحت هذه الكلمة)
يختلف تماما عما نمنيه بكلمة حوادث . فالمسرحية قد
لا تقع فيها حوادث كثيرة ، ومع ذلك تكون هذه المسرحية
حافلة بالأحداث . . أى حافلة بما يحرك الصراع .

ان الحوار قد يحرك الصراع ، والحوادث قد تعين
على تحريك الصراع ، ولكل عناصر أخرى هامة وكثيرة
هى التى يعول عليها فى هذا المجال . . عناصر بعضها
ظاهر مادى واضح ، وبعضها مستتر مضمّر .

فحين يلتقى البطل بالبطل ، أو البطلة بالبطلة فوق
المنصة ، لينسجا موقفا من المواقف المسرحية ، يشتبك
الفكر بالفكر والوجدان بالوجدان ، تتأجج المنصة حتى
ولو لم يحدث الارتطام .

ان الوقفة فى النور والالانة فى الظلام ، أن همسة
الديديبان القلق فوق حائط مدينة محاصرة ، وإشارة

بالذراع لاتقاء خطر مرتقب ، ان دمة تلمع فى أضواء
البروجكتور ، أو خطوة مفاجئة فى اتجاه الخصم ، أو
دفعة فى صدر المحب ، أو جلسة اليأس أرخى ذراعيه ،
أو اغلاق الشباك فى وجه الريح ..

كل هذه أحداث تصنع بإطرادها نمو الصراع • أن
كل « فعل » يقع فوق المنصة يدفع المسرحية ويقربها من
غايته وهى احتدام الصراع ثم تصفيته •

كما أن أى فعل يقع فوق المنصة لا يحقق هذا
الفرض هو فضول وغشاة وتطويل يضعف المسرحية •

ونحن اذ نتحدث عن الصراع لابد لنا أن نسلم
بالبدئية الأولى التى يركز عليها مثل هذا الصراع ،
وهى وجود التناقضات • فالصراع فى المسرح ، كما
هو فى الحياة لابد وأن يكون صراعا بين نقيضين •

وأما المسرحية التافهة فتقوم على الصراع بين
خصمين ، وليست ذات مرام أبعد من ذلك •

وأما المسرحية الأكثر عمقا فانها تقوم على صراع
بين ملكتين انسانييتين تتنازعا ان ابطال .. كالصراع
بين الحب والواجب ، بين الشهوة والفضيلة ، بين الحب
والكراهية •

وأما المسرحية الأعظم عمقا والابعد غاية ، فتتناوله
صراعا أعمق وأبعد غاية ، كالصراع بين الانسان
والقدر ، بين الارادة الحرة والحتمية الطبيعية .. وهذه
أرقى ألوان المسرحيات .

ومن البديهي أن هذه التناقضات لا يصح أن تفتت
العمل المسرحي أو تقسمه بين أقطابه قسمة عادلة . فان
وحدة الموضوع هي أقدس الوحدات الفنية للمسرح الى
اليوم . ووحدة الموضوع لابد أن تسع هذه التناقضات
وتؤكد ألوان الارتباط بالتناسق والتنافر ، والوان
العلاقات بين مختلف أطراف الموضوع .. بحيث تضم
هذه التناقضات المصطرعة في وحدة فنية أكيدة فوق
المنصة .

النص المسرحي اذن تبيينه المواقف ، أداة التعبير
فيه هي الحوار ، وينطوى بالضرورة على صراع يحتدم
ويصنف .

الحوار

يختلف حوار المسرحية اختلافا تاما عن أى لون من ألوان النقاش .

صحيح أن الحوار والنقاش يدور كل منهما بين طرفين متناقضين ، ولكنهما جد متباينان .
ان النقاش ينبثق عن خلاف فى الراى . وليكن الحوار ينبثق عن اختلاف فى الشخصية .

النقاش يدور حول قضية ما هى موضوع الخلاف .
ولكن الحوار هو صراع بين حافزين انسانيين ، أو بين نظامين طبيعيين ، أو بين قانونين شاملين .

النقاش غايته غلبة رأى على رأى • ولكل الحوار
غايته غلبة قوة اجتماعية أو انسانية أو طبيعية • • على
قوة أخرى اجتماعية أو انسانية أو طبيعية •

النقاش يجرد الأفكار لبيحثها ذاتها بينما الحوار
يجسد الأفكار ويميزها فى محيطها وبأثقالها الانسانية •
ومن جهة أخرى فالحوار كقالب للصراع النامى
باطراد لابد له أن يتميز بطابع هذا الصراع •

فكما أن الصراع ينمو فى اتجاه الذروة ، لابد
للحوار أن يفنى هذا النمو ويشحنه ويدفع به الى
ذروته •

ان أى ركود أو قصور عن التصاعد المستمر • •
أى نقاش أفقى حول قضية عقلية ما ، مهما كانت جدارة
هذه القضية ، أى انصراف للحوار عن غايته الأساسية
الواحدة وهى شحن الصراع ودفعه باطراد الى ذروته
يصيب المنصة بالركود والهمود ، ويفقد المثل والمتفرج
كل روح متوثبة •

الحوار ليست غايته تصفية أى خلاف حول الرأى
أو المقيمة سواء بالتوفيق أو الغلبة ، ولكن مهمته
الوصول بالمتناقضات الى الذروة والصدام ، ثم التصفية

على أساس الحياة لنمط مع البشر ، والموت للأخريين .
كما فى المأساة . أو على أساس ضياع ثروة البخييل ،
وزواج العاشقين . كما فى الكوميديا .

ان المناقشة تنتهى عند نصره رأى ، ولكل الحواد
ينتهى عند انقلاب كامل للقوى الاجتماعيه أو الانسانية
أو الطبيعيه فى المسرحيه . وقد أصبح الملك الطاغية
طريدا فى الجبل ، وقد انتحرت العاشقة فوق جثة
حبيبها ، وقد وقع الخصم فى قبضة خصمه . وقد
انتصر شبح الضحية على قاتلها . وهكذا .

الحوار اذن ليست وظيفته حسم أى نزاع حول
الرأى ، وانما وظيفته خدمة وتفذية وحفز الصراع ،
وينبغى أن يلزم حدود هذه الوظيفة .

النقاش يحتكم الى المنطق ويجرد المتناقشين من
ظروفهم الموضوعية المختلفة ، هم يتجردون من هذه
الظروف ليحققوا النزاهة فى احتكامهم للمنطق البحت .

فمثلا اذا تناقش غنى وفقير حول موضوع مجانية
التعليم ، واحتكموا الى منطق المصلحة العامة ، فلا بد
لكل منهما ، ويتعين عليهما ، أن يتجردا الغنى مع غناه ،

والفقير من فقره ليصلا بالقضية الى غايتها المنطقية التي
تقررها المصلحة العامة •

ولكن الفنى فوق المنصة لا يتجرد أبداً من غناه ،
ولا الفقير من فقره ، ولا المحب مما سلب له ، ولا المنتقم
من دواعيه ، ولا الشهوانى من حوافزه ، ولا الأم من
غريزتها ولا الخصم من خصومته • لا يتجرد أى منهم من
نزعاته وعناصر شخصيته لحظة واحدة • والذي يدور
بين الأبطال من حوار انما هو شحنات تغذى الصراع
بينهم وتتغذى عليه ليصل الحوار فى النهاية - لا الى
المصالحة أو اتفاق الأطراف أو الحل الوسط كما فى
المناقشة الهادئة الهادفة نحو تحقيق الحقيقة - ولكن الى
الارتطام النهائى والصدام المحتوم بين مختلف الأقطاب ،
والتصفية على أساس القلب لأحدهما على الآخر •

الحوار مركبة الصراع ، وهذه المركبة متجهة
بالضرورة الى الارتطام والصدام الأكيد •

ولملى آكون قد أوضحت بذلك الفرق الجوهري
البعيد بين الحوار والنقاش •

لغة الحوار

من أن لآخر يثور نقاش وتستخدم المعركة بين من يفضلون اللهجة العامية لغة للحوار المسرحي ومن يفضلون الفصحى . .

هذه المعركة التي احتدمت أكثر من مرة في عشرات السنوات الأخيرة ، لم تسفر عن نتيجة نهائية ، وإنما هي تسفر عادة - بعد كل الضجيج والمجيج - عن فريق يغلب نزعة المصالحة على أساس «الاذن» لكتاب المسرح أن يتخذوا من العامية لغة للحوار في المسرحيات المصرية، والفصحى لغة للحوار في المسرحيات التاريخية .

ولا أعتقد أن عندي من الحجج الجديدة ما لم يسبقني إليه أى من الفرق الثلاث .

وانما أرى هنا لزاما علينا أن ننتقل بموضوع
اللغة الى ميدان جديد تماما ، وهام جدا ، أجدر من
غيره بالمناقشة .

أريد هنا أن أدل المتفرج على أن ثمة لغة للحوار
المسرحى بلا شك . فالمسرحيات تكتب بالانجليزية
وبالفرنسية وبالألمانية وبالفصحى العربية والعامية ..
ومع ذلك فمن بينها مسرحيات مكتوبة بلغة مسرحية
جيدة ، وأخرى لغتها ضعيفة ركيكة هامة .

والمثل فوق المنصة أول من يشعر بالكلمات وهى
تسترسل من فمه ان كانت حية نابضة ، أو هى خامدة
ميتة . كما أن المتفرج شديد الحساسية هو الآخر للغة
المسرح ، والا فينبغى له أن يكون كذلك .

ولا أريد هنا ، ولا أستطيع ، أن أحدد بالضبط
العناصر الحقيقية التى تضافى على الكلمات فوق المنصة
حيويتها ، ولكن هذا الأمر من البديهيات البسيطة .
فان الأدب من أوله له أساليبه الكثيرة ، وللدباء قدراتهم
المختلفة على استخدام الكلمات وابتداع التراكيب اللغوية
التي تجعل من أديهم شيئا ساخنا - وأكاد أقول - حيا .
وهذا الأمر لابد أن يكون فى المسرح كما هو فى الأدب ،
فالنص المسرحى ما هو فى البداية الا نص أدبى ، وما

هو فى النهاية الا كلمات يخاطب بها الممثل مشاعر
الجمهور فوق المنصة ..

وانى أؤكد ان اللهجة العامية تصلح لغة للأدب كما
ان الفصحى لغة عريقة للأدب . ولكنى مع ذلك احتفظ
بعق التمييز التام اليقظ بين عامية يرم التونسى
الخالدة ، وعامية السوق .. بين فصيح توفيق الحكيم
والمازنى وطه حسين وفصحى باب الحوادث فى أية
صحيفة خبرية ..

ان لغة الأدب - سواء أكانت فصيحى أم عامية -
لها شروط جمالية وتعبيرية .

ولغة المسرح لها غير هذه الشروط الأدبية العامة ،
شروط خاصة أخرى كلفة لفن من نوع خاص .

يذهب بعض الباحثين الى أن الشعر أوفق للمسرح
من النثر . وبغض النظر عن صحة هذه الدعوى ، فانها
تصدر عن نفس المفهوم القائل أن المسرح يقتضى لغة
فنية من نوع خاص - سواء فى اللهجة العامية أم
الفصحى .

ان المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز ومعبّر
تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران .. بلا استطراد

أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ..
فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعانى فى مثل هذا
اللون من التعبير ..

لا بد للمتفرج أن يسمع فيفهم على الفور ما يقال
لكى يحدث له الأثر المطلوب .. ان الفموض والابهام
لا يصلحان أسلوبا لمخاطبة الجمهور من فوق المنصة ..

والجمل المسرحية يحسن أن تكون قصيرة .. بذلك
أدعى لراحة الممثل وعدم ارهاقه .. كما ان الكلمات
يحسن أن تكون أصرح وأدق وأوضح تعبيراً عن المعنى
المقصود ..

ولا ينبغي أن يذهب عن بال الكاتب المسرحى ان
كلماته يتصل الى الجمهور عن طريق السماع لا القراءة ،
فلا بد أن تكون واضحة المقاطع عند النطق ، وأن تكون
متناسقة الجرس فى استرسالها ..

ان المسرح الحقيقى الرفيع لا يستعين البتة بما
ألفناه فى بلادنا من موسيقى تصويرية تتخلل المرض،
فذلك فضول وترقيع .. ان للمسرح موسيقاه الذاتية
الخاصة التى تترقرق فى العمل كله ..

لا أقول انها موسيقى الموضوع فحسب ، او ايقاع الصراع والأحداث وحركة الممثلين فحسب . . وانما هي بعد ذلك الموسيقى المادية التى تتألف من الجرس العذب الذى تصنعه نبرات الممثلين مجتمعين وانتقالاتهم فى طبقات الصوت ودرجاته وألوانه كآلات موسيقية مؤلفة منسجمة .

ان الصوت البشرى المعبر لهو أعظم الآلات الموسيقية كلها . وعلى المؤلف أن يراعى انه انما يكتب كلمات الحوار وتراكيبه اللغوية لتشدد بها أوركسترا بشرية فعلية ، فليساعدهم بالتدقيق فى الاختيار على أن يقدموا أفضل ما عندهم .

ولا أريد أن يكون كلامى هذا تحبيذا لذلك اللون من التمثيل الذى يحاكي التراتيل والانشاد الشعري الرخيم ، والتفريد العاطفى ، والذى اشتهر به - وبجدارة - المرحوم أحمد علام ، فانى لأعرف ألوانا من الموسيقى غير هذه الأنغام العاطفية العذبة التى اشتهرت بها الاذاعة .

فمن الموسيقى المنسجمة المؤثرة ألحان عاصفة ، وألحان فلسفية متأملة ، ألحان مثيرة للحماس وألحان

مصورة لسكينة النفس، مصورة لثورة الانسان للفضيلة،
وانفعاله الجاد للحب... وهذه الموسيقى بممنهاها الواسع
وبما فيها أيضا من تفريد عاطفى خفيف هى ما أعنيه
لغة المسرح اذن لغة من نوع خاص ، سواء أكانت عامية
أم فصحية ... نثرا أو شعرا .

★★★

وما دمننا قد بلغنا هذا الحد مع التعريف بموسيقى
المسرح فلا بد لنا أن نلاحظ أيضا أن للمسرح مقامات
مختلفة - اذا صح هذا التعبير - كما أن للموسيقى
مقامات ...

ان المسرحية الممينة تحكمها مع أولها لآخرها نبرة
ممينة وجرس معين ومقام موسيقى معين ...

فالتراجيديا تختلف عن الكوميديا ، والكوميديا
تختلف عن الفارس (المسرحية الهزلية جدا) .

والمتفرج يستطيع بيسر أن يلحظ هذا الفرق فى
المقام الموسيقى وفى الجرس بالنسبة لمختلف المسرحيات .

التراجيديا تحكمها نبرة آسية جادة مهمومة ، ألها
مكتوم ، ويلتزم ممثلوها الاقتصاد الشديد فى التفجع
والتوجع ، بما ينسجم مع موضوعها الجاد الرصين ،

ومع أبطالها الذين يتميزون بقوة ارادة خارقة وبسالة
نادرة •

بينما يعد كاتب الكوميديا الجو بنبرة لينة لطيفة
بهجة ، مرحة فى غير مجون ، ذكية تشيع الحبور
والانشراح والسرور ••

أما الفارس فيغلب عليها الصخب والمفارقات
الصارخة المدوية ، ويحلو فيها الزعيق مع سرعة الايقاع،
أقرب الى موسيقى الجاز •

ولابد أن يسوقنا هذا الكلام لوقفه عند تقسيمات
المسرحية • ومع ان هذه التقسيمات قد تعارف عليها
دارسو المسرح من قديم ، فانها لا يمكن أن تكون
تقسيمات قاطعة بالنسبة لجميع المسرحيات • فبعض
المسرحيات يتنازعها قسمان من هذه الأقسام ، أو يختلف
النقاد حول انتمائها لهذا القسم أو ذاك •
ولكن ما علينا •

لقد قسم المسرحيون فنهم الى :

★ التراجيديا : (الأساة) وهى قمة الفن المسرحى،
وميزتها انها تصور الصراع بين ارادة الانسان الحر
والحتمية المفروضة • وهى عند الاغريق قضية

ميتافيزيقية يدور فيها الصراع بين ارادة الانسان الحر وجبرية الالهة المتعسفة . وهى عند شكسبير قضية انسانية يحتدم فيها الصراع بين نوازع الانسان المنطلقة وبين جبرية وحتمية النظام الطبيعى والاجتماعى الذى تفرضه الحياة ، أو بين نوازع الانسان المتمردة ، وقصوره المحتوم . وهى عند بعض المصاصريين صراع بين الإنسان الفرد المتطلع لتحقيق هواه الانسانى، وبين المنطق الجماعى المصادى له ، أى الصراع بين الفرد والجماعة . وفى التراجيديا يواجه البطل قدره المحتوم ببسالة ويموت موتا لا فكاك منه ..

★ الكوميديا : وهى المسرحية الخفيفة المرححة التى تشخذ موضوعاتها شئون الحياة اليومية والملاقات الاجتماعية والعاطفية العادية ، ويفلب عليها النقد الاجتماعى والسخرية والفكاهة وغالبا ما تزينها قصة حب مؤثرة ، تكفل لها نهايتها السعيدة بلقاء العاشقين فى الختام وهذه المسرحية لا يشترط فيها أن تكون مثيرة للضحك المنيف ، انما غالبا ما تكون مسرحية لطيفة مثيرة للمسة والبهجة ..

★ الفارص : وهى مسرحية صاخبة مضحكة جدا، غالبا ما تقوم على افتراض كاريكاتورى غير معقول

منطقا ، القصد منه الوصول بالموضوع الى مواقف تتميز
بالمفارقة الشديدة جدا المثيرة للضحك جدا * والأغلب
أن يستمين المخرج والممثل والمؤلف فى مثل هذا اللون
من المسرحيات يتوابع حريفة ، كاستخدام الماكياج
استخداما كاريكاتوريا القصد منه اثاره الضحك ، أو
كمبالغة الممثل فى تصوير غوفه أو معبته أو ذكائه وهو
الابله .. مبالغة غير معقولة ، لتحقيق غرضه فى
التضحيك .

★ **الميلودراما :** وهى نوع من التأليف المسرحى
ازدهر فى أزمنة الاضطراب الاجتماعى وفى عصور
التدهور الثقافى والفنى * والميلودراما مسرحية قائمة
على استدرار العطف والرتاء للنفس وتتأسس على شدة
المبالغة فى تصوير الكوارث التى تحل بالبطل أو البطللة
أو الابطال ، ويجرى موضوعها فى بحر من الدموع
وزوبعة من الالهات والاناث والصرخات المحزونة لتنتهى
نهاية اخلاقية بتوبة الجانى واستغفاره ضحاياه ،
أو بوصول الثرى الطيب لينتشل الأميرة المنكوبة من
الحضيض فى حفل حافل بآيات الحمد والشكر والمرفان
بالجميل ، والدموع تنهمر لا تزال .

★ **الفودفيل :** وهى نوع من الكوميديا ، وان كان أقل منه مستوى ، يقوم على سوء التفاهم ويمرر بمشاهد معينة كمشهد طالب شراء الجاموسة الذى يظنه صاحبها آتيا لخطبة ابنته أو اللص الذى يظنه صاحب البيت الطبيب الذى أتى فى أعماق الليل لاغاثة زوجته المريضة أو ما الى ذلك من مفارقات قائمة على سوء فهم الموقف بين المشلين وما يتيح له ذلك من مفارقات مضحكة وقفشات مثيرة ..

وقد كان المسرح المصرى فى وقت من الأوقات تغلب عليه الميلودراما فى مضممار المسرحية الجادة ، والفودفيل والفارس فى مجال المسرحية الهزلية • وكان نجاحه حينذاك قائما على هذين العمودين من عمد المسرح • وقد حقق فى ذلك العصر نجاحا عظيما شعبيا واجتذب جمهورا واسعا بلا شك • • ولكن الواضح الآن أن تعقد ظروف المجتمع والحياة وتنوع حاجات الناس ، والمد المدنى العام الذى ترتفع بلادنا على قمته يجعل مع الميسور على مختلف ألوان الفنون المسرحية أن تزدهر ازدهارا متعادلا •

الفصحى فى المسرح

سيعترض البعض على مجرد إثارة هذه القضية ،
لأنهم يؤثرون السيادة الكاملة للهجة العامية على المسرح
ولكن طالما يكتب كتاب لهم مكانتهم للمسرح
بالفصحى ، وطالما يغلب على المترجمين للمسرح ميلهم
للترجمة الى الفصحى .. فان تجنب قضية « الفصحى
للمسرح » يصبح ضربا من التعمامى عن الواقع

والا .. فما بالناس نحن العرب الذين نتكلم فى
حياتنا اليومية باللهجات العامية ، نطرب لوقع اللفظ
الانجليزية أو الفرنسية فوق المنصة - وهى ليست لفة
حياتنا اليومية ، ولا تراثنا وحياتنا الثقافية ؟ وما بال

الانجليز يطربون للغة شكسبير فوق المسرح ، وهى ليست لغة حياتهم اليومية ولا هى لهجتهم المصرية ؟

اننى لا أفاضل هنا بين الفصحى والعامية ولكنى أنبه الى الحق الاكيد للفصحى - وهى لغة معظم الأدب المصرى - لاحتلال المنصة جنباً الى جنب مع العامية

ودفاعاً عن هذا الحق أثير مشكلة الفصحى المسرحية ومشكلتها هى غالباً من صنع الكتاب المترجمين والممثلين أنفسهم

ان أهم خاصية تميز لغة المسرح هى أنها لغة يتكلمها الممثلون ، لا لغة يطالعها مطالعون أو يخطبها خطباء .. وهى بذلك لابد ان تتميز بصفات لغة التخاطب

واللغة المتكلمة (بفتح اللام) يجب أن تتصف بالسيولة ، وبالتموج المريح الذى يقى الحلق من تخطيط الحروف الثقيلة أو اختلاط الحروف المتشابهة ويقى الاذن من الوقع الناشئ .

انك ان استطعت أن تكتب على الورق فيقرأ الناس بالعين .. عبارات مثل : « مضى بقضه وقضيضه » أو « دحض الادعاء دفاع المدعى عليه » أو « يقففق الفقير

من البرد » .. فلا تتوقع من مثل هذه المبارات فوق المنصة الا كل أذى للمثل وللمتفرج . فما أن يشرع الممثل فى القائها حتى تتصادم حروفها فى فمه ، وتتداخل وتتزاحم حتى لتحجس ، فان دفعا دفعة قوية انطلقت فى قوة وهرج لتصك أذن المتفرج فى غير نظام ولا رحمة .

ومن أهم الشروط لفصحى المسرح .. الوضوح . فكلماتها تقال بسرعة لتدخل الافهام بسرعة والقارىء ان كان يستطيع التوقف عن القراءة لاعادة النظر فى عبارة مبهمة ليفهمها بالتانى اللازم، فالمتفرج لا يستطيع ذلك بالتأكيد ولا وقت عنده للتوقف والتأمل .. والا شرد عن المسرحية المسترسلة استرسالا متصلا .

لذلك فان أخطر الميوب التى يمكن أن تتردى فيها فصيحى المسرح هى التراكيب المعقدة أو الجممل الاعتراضية ، أو التراكيب الشرطية الطويلة ، أو الجممل الطويلة بشكل عام ..

ومن أخطر الميوب أيضا اغراب فى اختيار اللفظ يهجة الجزالة أو الفصاحة ..

وعندكم فى ترجمات خليل مطران آلاف الأمثلة على ما أقول ..

كما أن الجمل الطويلة والتراكيب المعقدة تنهك المثل وتخط من قواه ، وتستنفد من جهده المخصص للتمثيل والتعبير . فتراه فوق المنصة يمثل بنصف روحه ، بينما نصف انتباهه مشتت مع لغة المسرحية في معركة ضارية للسيطرة وللإبانة عن معاني الكلمات وترويضها للنطق السريع !

ان وضوح الكلمات وبساطتها ، وقصر الجمل ، وتقطيعها تقطيعا مهنيا ، وليونة وتموج مقاطعها وتراكيبها . من أهم شروط الكتابة للمسرح .

ولأن لغة المسرح لغة متكلمة « بفتح اللام » فمن أهم الأمور أيضا التبصر بأن لغة التخاطب الفصحي تتميز عن لغة الكتابة الفصحي بتركيبها الخاص الذي يضمن مطابقتها لأسلوب التفكير العفوي ، غير المقيد بشروط البلاغة في اللغة المكتوبة . فنحن نكتب مثلا حتى في خطاباتنا العادية للأصدقاء : « اننى قد قرأت خطابك » ولكننا بمنطق القول والتفكير العفوي لا نقول الا : « قرأت خطابك » . ووقع الثانية على المسرح أصدق وأنفذ وأكثر ليونة وإشراقا مع الأولى .

اننى أزعم أن الد أعداء الفصحي على المسرح كلمات مثل : ان ، قد . وما إليهما .

كما أن مترجمين كثيرين يتعثرون في شباك التراكييب الأجنبية الخاصة وينقلونها الى العربية فعلا نقلا ثقيلًا يعكر ذوق المتفرج بكلمات وصيحات مثل : « آوه ! » ، أو « حسن أو حسنا » . في حين يخلق بهم أن يتحروا في الفصحى المنطوقة ما يقابلها متحررين من قيد الترجمة الحرفية . وفي وسمهم دائما أن يستخدموا الصيحات المصرية مثل : (اه !) . يكسر الهاء علامة على الاستخفاف ، أو « اه ! » للتعبير عن الألم ، أو « ايه ! » تعبيرا عن الاحتجاج . . مثلا . وفي وسمهم استخدام كلمة « طيب » بدلا من « حسن » ترجمة لكلمة Well أو All Right أو Bien . . وهكذا .

ولا يفوتنى هنا أن أنوه بالبساطة والسيولة المعركة التى تتميز بها فصيحى توفيق الحكيم . . حتى أن بعض الناس يظنون أن الحكيم يقصد بها وضع احدى قدميه داخل حدود اللهجة العامية ، ويعيبون عليه موقفه المتردد بين العامية والفصحى . وهو فهم غير دقيق لموقف الحكيم الصحيح من اللغة . فالحكيم يكتب للمسرح بالفصحى الصريحة . لا شك ولا لبس فى ذلك . الا أن الحكيم قد أدرك بظننته وخبرته وذكائه أن فصيحى المسرح لا بد أن تتميز بموافقتها لمنطق اللغة المتكلمة « بفتح اللام »

وببساطتها ووضوحها • هذا الى ما يتميز به أدب الحكيم
بوجه عام من بساطة أسرة وبعد عن التكلف والافتعال •
ان لغة الحكيم نموذج كامل للفصحى المسرحية ،
وسأضرب مثالا لها هذا الحوار الشيق السلس فى مسرحية
السلطان الحائر ، بين القاضى والوزير « الفصل الثالث
صفحة ١٧٤ » :

القاضى : لم أنم فى ليلتى •

الوزير : أنت أيضا ؟

القاضى : كيف ؟ • أنا أيضا ؟

الوزير : المدينة كلها هى الأخرى لم تنم هذه الليلة •

القاضى : أعرف هذا •

الوزير : والكل يتهامس ويلفط •

القاضى : أعرف هذا كذلك •

الوزير : وهل تعرف ما يقولون فى المدينة ؟

القاضى : أسوأ ما يمكن أن يقال • ان موضع الاشارة

والاهتمام عند الناس هو جانب الفضيحة فى

المسألة •

الوزير : مع الأسف •

القاضى : انها غلطتى •

الوزير : وغلطتى أنا أيضا • كان ينبغي أن أكون أشد
حزما فى الدفاع عن رأى •

القاضى : لكن •• من جهة أخرى •• كيف كنا نستطيع
أن نتوقع هذا التدخل من تلك المرأة ؟

الوزير : كان ينبغي أن نتوقع كل شيء •

القاضى : أصبت •

••• الى آخره •

المتولوج المسرحى

• عرفنا أن قوام المسرح هو الصراع •
وعرفنا أن الحوار المسرحى يختلف عن النقاش فى
أن الغرض منه ليس التوفيق بين رأيين مختلفين ، وإنما
الغرض منه هو التصاعد بالمسرحية من خلال الصراع الى
الصدام النهائى والتصفية •

فأين يقف المتولوج المسرحى من هذا كله ؟
المتولوج هو الكلام الذى ينفرد بقوله ممثل واحد ،
غالبا ما ينفرد أيضا بالمتنصه وبالجمهور ليكشف ذات
نفسه ••

ونحن اذا اشترطنا على المسرحية أن يتصاعد
الصراع فيها بلا توقف ••

وإذا اشترطنا على الحوار أن يكون وسيلة هذا
التصاعد ، لا يفتر ولا يهدم ..

فاننا بذلك سننكر بقوة على أى من الشخصيات أن
ينفرد بالمنصة ليقدّم للجماهير مجرد عرض حال ..

ان أى جزء فى المسرحية خارج الصراع أو أى ثغرة
لا تدفع بالمجدل المتصاعد الى الامام .. انما هى فى
نظرنا فترة همود وخمود ومطلب فى المسرحية •

فهل ينطبق هذا الحكم على المونولوج المسرحى ؟

بالطبع لا ..

النظرة العابرة للمونولوج قد تفرينا بالاعتقاد أنه
ليس حوارا ، وبذلك فليس ينطوى على صراع ، وعليه
فهو ليس من أدوات المسرح المثالية •

ولكن نظرة ثانية ستثبت لنا أنه لا يعدو أن يكون
« حوارا داخليا » بين وازعين يتنازعان الشخصية ..
لا يعدو أن يكون « صراعا » فى داخل النفس الواحدة ،
وينطوى على كل صفات الصراع المتصاعد الى غاية
المسرحية النهائية •

وإذا لم يتوفر فى المونولوج هذا الشرط ، فهو
بالتأكيد نقطة ضعف فى المسرحية • وإذا لم يعكس
الممثل فى أسلوب أدائه للمونولوج طبيعته هذه فهو
المستول وحده عما سيلحظه فى الصالة من فتور وتلملل
وضيق •

وسأضرب مثلاً على ما أقول بأشهر مونولوج فى
تاريخ المسرح •• مونولوج هاملت الرائع : « أكون
أو لا أكون » •

فهاملت فى هذا الموقف بعد أن عرف أن عمه قتل
أباه ليث العرش والزوجة ، وقدر عبء الثأر من الملك
الجديد ، وغشيه مع الحزن واستبشاع الجريمة شهور
بهول التبعة الملقاة على عاتقه وحده •• انفرد بالمسرح
ليتأمل هذا المآزق الصعب ، وقد استبد به وازعان
قويان :

التصدى للتبعة وما يكتنفها من آلام وعذاب
ورزايا ••

أو الفرار بالانتحار والموت والتخلص من بشاعة
الحياة ••

صوتان فى سريره يهييان به
جاذبان قويان يتنازعانه ••

صراع ناشب فى ذات قلبه وفكره، ولسانان يقولان
فى فمه .. يقول هاملت :

« أكون أو لا أكون ، تلك هى المسألة :

أأنبل بالنفس أن تشقى •

بقذائف وسهام الحظ الأهوج •

أم تمتشق السلاح فى وجه بحر من المتاعب ،

وبالمجابهة تضع حدا لها ؟ الموت : النوم ،

لا أكثر • وبالنوم نقول قد انتهينا

من أوجاع القلب ومن ألف محنة طبيعية

ورثها الجسد ، ختام

حقيق بأن نشتهي • الموت • النوم •

النوم : ولربما تتخلله أحلام : أى ، فهذا موضع

الألم ،

فأية أحلام لتطوف فى رقدة الموت هذه - وقد طرح

المرء شقاء حياته الفانية - وتمنحنا الراحة ؟ وهذا هو

الاعتبار الذى يجعل من حياتنا .. هذه المصيبة الطويلة ،

لأنه من ذا الذى يؤثر أن يحتمل رزايا الدهر ، وبلاياه ،
وأذية الطفاة ، وصلف الرجل المتكبر ، وأوجاع الحب
الحائب وإبطاء العدالة ، وسلطنة السلطة ، والقحة التى
يلقاها أصحاب الجدارة من التافهين ،

فى حين أن المرم نفسه قادر على أن يصفى حسابه
بخنجر صغير ؟ من ذا الذى يؤثر أن يرزح تحت
الأعباء .

يثنى ويمرّق تحت وقر الحياة . .

الا أن يكون الرعب مما وراء الموت - من تلك
الاصقاع المجهولة التى لم يتخط تنوّمها مسافر عائد -
يحير الارادة ويجعلنا نؤثر النكبات التى نلقاها على
الفرار الى تلك التى لا نعرفها .

وهكذا يجعل الادراك منا كلنا جبناء ،

ويحول لون العزيمة الحى

ويبهت فى ظلال التأمل ،

وتنعرف عن مسارها التطلعات السامية وذات الخطر
ويسلبها التفكير قدرتها على العمل .

وفى هذا المونولوج المدهش تطفو الى السطح مأساة
هاملت الحقيقية : التردد .. أكون أو لا أكون ؟ أفعل
أو لا أفعل ؟ اصبر وأقاوم أم أنتحر ؟ .. هذه الأشكال
المتعددة التى تصور الصراع المحتدم فى داخل نفسه بين
قوة العزم والمجزع عن التحقيق •

الصراع هنا بين هاملت وهاملت ، والحوار الدائر
بينهما ، وقد استكمل شروطه ، ينتقل أيضا مع مرحلة
الى مرحلة فى نظام متصاعد ومطرود الحركة •

فهو يبدأ بالوقوف بين الوازعين ، والاصغاء
لكليهما : الاحتمال والتجمل بالصبر ، أو الاستسلام
للموت ، وهو نوم وراحة ..

ولكن لا ، فالنوم تعتريه أحلام مخيفة ، وهذه
الأحلام هى مكن الخطر الذى يفرى الشقى باحتمال
حياة العذاب والتكبات خوفا مع الموت •

اذن فالوعى بهذه الحقيقة يجعلنا نجيب عن لقاء
الموت، والفكر يفل العزم، ويسلب النفس ارادة العمل •
المونولوج فى المسرح يشهد الصراع ، وهو لون مع
ألوان الحوار الداخلى الحى المتصاعد ، الملتزم بكل
شروط الحوار •

وإذا خرج المونولوج عن هذا الشرط وأصبح مجرد شكوى من طرف واحد، أو عرض لوجهة النظر المستقيمة لأحد الشخصيات .. فقد صار ثغرة وعيباً في المسرحية ومهمة الممثل أن يبرز ما فى المونولوج مع ازدواج، فيضمن استمرار التصاعد الدرامى وإطراده فى المسرحية ، ويتقى خطر الفتور والهمود فوق المنصة ، وهو خطر يهدده بأن يضجر الناس به وبما يقول :

الحائط الرابع

يبدو الديكور لعين المتفرج مؤلفا من ثلاثة حوائط
قاع المنصة وجانبيها ، بينما لا يوجد الحائط الرابع
الذى يفلق غرفة الصالون تماما •

لقد رفع الديكور يست هذا الحائط الرابع الذى
يفصل الجمهور عن المنصة ليتسنى للجمهور مشاهدة
الأحداث التى تجرى فى الصالون •

والجمهور بذلك يشهد الأحداث الجارية أمامه •
ولكن الممثل الواقف فى الصالون لا يتصرف على أساس
أن أحدا يراه • فهو قد يسرق أو يختلس قبلة محرمة أو
يعترف بذنب •• كأنه فى خلوة ، وكما لو أن أحدا
لا يراه •

ذلك أن الممثل فوق المنصة يتصرف كأن الحائط
الرابع قائم بينه وبين الجمهور . وقبل أن يأتى أمرا قد
يؤخذ عليه يتأكد من اغلاق الشباك عن يمين المنصة ،
وينظر خلف الباب فى قاع المسرح ليتأكد أن أحدا
لا يراقبه ، ثم يتصرف بحرية .

ومغزى هذا كله هو افتراض وجود حائط حيث
ارتفع ستار المسرح . افتراض وجود حائط قائم فى
الخط الفاصل بين أضواء المسرح الأمامية وظلام
الصالة . .

الحائط الرابع حائط وهمى ، ولكن الأمور تجرى
فوق المنصة مع افتراض وجوده ، والجمهور فى الصالة
يعرف أن الأمور تجرى فوق المنصة مع افتراض وجوده .
انه افتراض وهمى متفق عليه بين الفنانين وجمهورهم

وشروط هذا الاتفاق ، صارمة جدا .

الشرط الأول : ألا يتوجه الممثل بالخطاب الى
الجمهور أبدا ، اذ أنه يفترض عدم وجوده .

والشرط الثانى : ألا يشترك أحد من الجمهور
فيما يجرى أمامه فوق المنصة لا بالتعليق ولا بأى لون

من ألوان التدخل ، اذ أنه - فرضا - لا يشهد ما يجرى
خلف الحائط الرابع •

هذا الحاجز بين المنصة والصالة حاجز مقدس ،
ومن أركان الفن الركينة ، وهو أساس مع أسس
« الايهام » فى فن المسرح ، وشرط حبكة هذا الايهام •

الا أن بعض فنانى هذا القرن قرروا تحطيم هذا
الحائط وهدمه ، وبذلك وصلوا الصالة بالمنصة ،
وعمدوا الى اعتبارهما معا وحدة واحدة •

وقد نقل فنانونا هذه الخطوة التجديدية الجريئة
الى مسرحنا • •

فى مسرحية « شكسبير » « يوليوس قيصر » التى
قدمت منذ أكثر من نصف قرن فى الأذربكية ، حمل
أنطونيو جسد القيصر القتل مع الكابيتول الى الميدان
حيث احتشدت الجماهير عبر ممثلى صالة المسرح - مع
باب دخول الجمهور الى أن ارتقى المنصة على سلم - ثم
وقف يخطب الجماهير من فوق المنصة ، فإرد عليه وتهتف
له جماهير - ممثلون - وضعهم المخرج فى أماكن متفرقة
من الصالة وخلطهم بالمتفرجين

كما أن يوسف وهبى جرب نفس التجربة فى مسرحية
رجل الساعة ، ولعل المسرح المصرى قدم تجارب أخرى
من نفس النوع

هذه التجارب استهدفت أحداث نوع من الالتحام بين
المنصة والصالة ، بقصد تضخيم المشهد ومد أجنحة
المنصة فوق الصالة •

ولكن طالما كان المثلون يتحركون فى عالمهم المستقل
عن الجمهور ، ويقبضون بأيدي حازمة على الأحداث
المسرحية ويديرونها بنظام موحد ومخطط سلفا ، فهم
أصحاب الاليهام والجمهور صاحب التوهم •

وهذا الأسلوب فى الاخراج لا يقصد به أبدا دحض
اليهام المسرحى، ولكن تعميقه وتأكيدہ وتضخيم أثره ،
وشحن حاسة الجمهور للتأثر به •

فالحائط الرابع اذن ، وان دمره المخرج من ناحية
الشكل ، قائم من ناحية الموضوع •• وهو الحاجز
الفاصل لا يزال بين فريق الممثلين المؤثر والجمهور
التأثر • هؤلاء فى حدودهم يتحركون ، وأولاء فى
حدودهم يستقبلون •

وقد جرب المؤلف يوسف ادريس والمخرج كرم
مطاوع نفس التجربة فى مسرحية « الفرافير » .

فالفرفور يخاطب الجمهور فى الصلاة ، ويجيبه
بعض الممثلين المختلطين بالمتفرجين . ويختار لسيده
عروسا من أحد البناوير - سهر البابلى - ويدعوها
للمنصة فترتقيها ، ويلبى نداءه « أحمد الجزيرى » من
مقاعد المتفرجين .

والى هنا لا تخرج التجربة عما سبقها من تجارب ،
ولا تحطم الحائط الرابع الا من ناحية الشكل .

ولكن .. فى بداية المسرحية ، يخاطب المؤلف (قام
بدوره كرم مطاوع نفسه) جمهور المتفرجين من فوق
المنصة خطابا مباشرا متعمدا لا لبس فيه . وفى خلال
التمثيل ، يعمد الفرفور أو سيده أيضا الى التوجه
بالخطاب الى جمهور المتفرجين متسائلا : « بقى ده كلام
مغقول يا ناس ؟ » وما الى ذلك .

ومع ان هذه حيلة درج عليها مسرحنا الهزلى منذ
زمن ، حيلة لا تتجاوز التوجه ببعض الكلمات أو صيحات
الاستنكار أو الاستعطاف الهزلى الى جمهور المتفرجين

مباشرة ، وكأنها ضربة معول مسددة الى الحائط الرابع ،
ضربة واحدة لا تكفى ولا يقصد بها زعزعته . . فان
الأمر بالنسبة ليوست ادريس وكرم مطاوع وهما فنانان
مفكران ، لا يمكن أن يكون من صنف مداعبات المسرح
الهزلى ، وانما هى عندهما لمسات ذات مغزى .

أيمكن أن يكون مغزاها نفس الحائط الرابع شكلا
وموضوعا ؟

الحائط الرابع شرط من شروط الايهام المسرحى .
الحائط الرابع هو الضمان لتوهم المتفرجين انهم
شهود عيان لحادث حقيقى ، وأن المائل أمامهم هو يوليوس
قيصر نفسه ، وكليوباترة نفسها ، وأن المأساة انما
تجرى بينهما الآن وهنا .

الحائط الرابع هو ضمان تحقيق الفرض من
اندماج الممثل ومن جهود الديكورست وحيل الاضاءة
وكسل ضروب السحر المسرحى الذى يستهدف حفز
الجمهور على الاقتناع ومساعدته على التوهم والتأثر بان
ما يجرى أمامه ليس مجرد صورة للواقع ، وانما هو
ما وقع فى التاريخ أو ما يقع فى الحياة بذاته وبلحمه
ودمه . .

فهل يكون القصد من هدم الحائط الرابع نفس
هذا الايهام المسرحى العريق الركين والاستغناء عنه ؟

كيف يكون ذلك ؟ ولم ؟

هذا السؤال ينقلنا الى اتجاه هام جدا فى المسرح

الحديث • •

المسرح من زاوية نظر حديثة

ان أرباب الفن لا يضمنون القواعد والنظم لحرفتهم
بقصد تستعبدهم هذه القواعد فى النهاية •

والنقاد لا يكتشفون القوانين والأسس للفن بفرض
أسر الفن فى أغلال هذه القوانين والأسس الى الأبد •

وكما أن الحياة متجددة على الدوام، فالفن باعتباره
صورة ومعبرا عن الحياة ، لابد أن تتغير عليه الأشكال
والمضامين ليواكب الحياة فى تجدها • • وهذا هو جوهر
حريته وقدرته المرنه على الخلود •

وقد رأينا انطلاقات فن المسرح الحرة فى مختلف
فصول هذا الكتاب • • ابتداء من تطور الديكور •

رأينا اتجاها للمدارس الحديثة يعتمد الى اختزال الحوائط والأبواب والاكسسوار والاقتصاد فى زخرفة تفاصيل الأشياء والملابس فوق المنصة ، والاستغناء عن تفاصيل التفاصيل بقصد تخفيف ثقل التركيبات فى بناء الديكور ، وضمان أن يكون الممثل البشر ركيزة التكوين التشكيلي كله فوق المنصة .

ورأينا أن هذا الاتجاه فى الوقت الذى يضمن التوازن التشكيلي بين الممثل وبين الأشياء الجامدة فوق المنصة ، انما يصدر أيضا عن فهم عميق دقيق لحقيقة جليلة :

هى أنه لا يمكن خداع المتفرج عن مكانه (فى مسرح الأزيكية مثلا) وزمانه (فى الساعة العاشرة مساء) وإيهامه إيهاما كاملا بأنه فى عاصمة الدانمرك حيث سقط هاملت مطعونا بسيف مسموم .

ورأينا أن الإيهام والتوهم فى المسرح ليس الا عقد اتفاق غريب بين الفنان والمتفرج تكفله الإشارة المقتصدة من الديكورست الى المكان والزمان المفترضين واستعداد طيب من المتفرج للتصديق بالإشارة المقتصدة والاندماج فى الموضوع .

هذه هي الذريعة التي يتذرع بها الفنان للاقتصاد
فى بناء الديكور ، وهذا هو منطقہ : ولكننا نرى الفن
يتجاوز هذا الاقتصاد ويفسح لنفسه فى ميدان المسرح
أفاقا أبعده ويطمح الى مزيد من الجوازات •
الفن حر ، وهو فى كل يوم يكسر قيده ويكتسب
فكرا جديدا •

وفى المسرح الحديث يقوم فنانون الجيل — لا بمجرد
اصلاح أو تعديل فى حرفتهم — بل بثورة كاملة بناءة
لخلق متع جديدة لحرفتهم •
وسأضرب أمثلة قليلة •

يكتب فى وصف منظر الفصل الثانى من مسرحيته
« زيارة السيدة المجوز » •

« البلدة • ملامح فقط • فى المؤخرة فندق «الرسول
الذهبي» من الخارج واجهة خربة وشرفة • الى اليمين
لافتة : « الفريد ال محل تجارة » • تحتها منضدة محل
تجارى قذرة ، ووراءها رف عليه بضائع قديمة • كلما
مر شخص خلال الباب الوهمى للمحل دق جرس رقيق •
والى يسار المسرح لافتة : « الشرطة » ، وتحتها منضدة
خشبية عليها جهاز تليفون وكريسيان • • »

فوق المنصة اذن واجهة وشرفة الفندق فى القاع ،
ومحل بقالة من داخله وخارجه الى اليمين ، ومركز
الشرطة ، داخله وخارجه الى اليسار . . وما بين الثلاثة ،
مواقع هى الشوارع والميادين . . المنظر يمثل ببساطة
« البلدة » ولكن بالملاح فقط

مجرد اشارات شديدة الاقتصاد . .

وخلال الفصل ، فى وضع النور يحدث الآتى
(بالاشارات المسرحية للمؤلف) :

« يتحول المنظر الايمن (البقالة) ، وتنزل لافتة :
« دار البلدية » فى موضعه . الثالث « ممثل » يأتى
ويبعد رف البضائع ويغير وضع المنضدة فيصبح من
الممكن استخدامها كمكتب . يدخل الممثلة . . . »

هكذا . . ببساطة ، تحولت البقالة الى دار البلدية .

وفى الفصل نفسه يتحول مركز الشرطة أيضا الى
كنيسة ، بالاشارات المسرحية للمؤلف ، كما يلى :

« من اليسار يأتى القسيس . يفرش مفرشا أبيض
عليه رسم صليب أسود على منضدة الشرطى . خادم
الكنيسة يساعده على ارتداء رداءه الكهنوتى »

لقد تمزق المعنى القديم الذى ألفناه للايهام •
وقطع الديكور تتغير فى النور أمام المتفرجين ،
واشاراتها جد مقتصدة ولا تكاد تكفى للايهام الكامل
الذى كان يطمح اليه الفنان القديم ، أو للتوهم
والاندماج الكامل الذى كان يطمح اليه المتفرج القديم

ولكن المسرح الحديث لم تفرغ جمبته بعد من
المفاجآت • فاليكم فى نفس المسرحية لنفس المؤلف هذه
الارشادات المسرحية والحوار (الفصل الثالث) •

« الأربعة (أربعة رجال يقومون بدور كالكورس
فى المسرحية) يقبلون ومعهم مقعد خشبى ، يلبسون
الآن فراك ويمثلون أشجارا »

الرجل الأول : مرة ثانية ، نحن أشجار الشريرين ،
أشجار الزان

... الخ

ان هذا الاسلوب ليس مجرد امتداد لاسلوب تلخيص
الديكور والاكتفاء بالاشارة البسيطة عن التفاصيل
الكثيرة ، أنه نقلة تجاوزت حدود المنطق الذى سوغ
التخفف من ثقل الديكور والملابس • •

ان هذا الاسلوب الجديد قد تجاوز ببساطة حدود
الايهام التى استقر عليها المسرح دهرا طويلا

وقبل أن نسمى هذا الاسلوب الجديد ، فلننتقل الى
لون آخر من تجاربه الجريئة

لقد رأينا فى فصل سابق أن المونولوج المسرحى
أسوة بالحوار - قوامه الصراع الدرامى ، الا أنه صراع
أو حوار داخل النفس المفردة ، بين هاتفين يتنازعان
الشخصية الواحدة ••

كما رأينا فى فصل سابق أن الحائط الرابع للمنصة
احتفظ بصلابته رغم الحيل الكثيرة التى استعان بها
المخرجون أو المؤلفون لتزيين عملهم وتدعيم أثر ايهامهم
بصورة تبدو ظاهريا كأنها انكار لوجود الحائط
التقليدى ، وهى فى الحقيقة غير ذلك

ذلك أن الحائط موجود طالما يقوم الممثلون
بأدوارهم المرسومة - سواء فوق المنصة أو فى الصالة -
دون أدنى التفات لوجود الجمهور ، وطالما يشهد الجمهور
الاحداث الجارية - فوق المنصة أو فى الصالة - دون
اتصال مادى مباشر بأبطال المسرحية •

والان نصل الى تجربة اجتياز هذا الحائط العتيق .
بيان يولى احد الممثلين المنصة بقضها وقضيضها ظهره
ليخاطب الجمهور مباشرة ، وفي مونولوج - لا يحدث به
نفسه جانباً- وانما يوجهه للمتفرجين ، لا يتميز بخاصية
الصراع ولا ينطوى على روح الحوار ، وانما هو مونولوج
مباشر موجه للناس . . كالخطبة أو الحديث الموجه
للجماهير . .

وغالباً ما ينطوى هذا المونولوج أو الحديث على
مغزى المسرحية ومرماها

فى خاتمة مسرحية « الخاطبة » لثورنتون وايلدر
تتقدم الخاطبة للجمهور بهذا الحديث :

مسز ليفى : (توجه الكلام للجمهور) لا قهوة ولا خبز
بالزنجبيل ، ولا لعب بعد اليوم ، ولكن ثمة شيئاً
واحداً يجب أن نفعله . - هلم الى هنا يا برنابى
(تهمس له وتشير الى المتفرجين وتقول لهم :)
أظن أن اصفر واحد فينا هنا عليه أن يقول لنا
مغزى هذه التمثيلية .

(تدفع برنابى على غير رغبته الى موضع الأنوار
فى مقدمة المسرح)

برنابى : اظن ان موضوع المسرحية .. اظن ان موضوعها المغامرة .. ولن نتحقق من أنك تغامر الا اذا قلت ، وأنت فى غمرة مغامرتك : « آه ، لقد أقحمت نفسى فى مأزق فظيع ، وأتمنى لو كنت أجلس الآن فى بيتى قريرا » . ودليلك على أنك لست على ما يرام ، هو أن تجلس فى بيتك قريرا .. تتمنى لو أنك كنت فى الخارج منغمسا فى المغامرات . وعلى ذلك نود الآن كلنا أن نشكركم على حضوركم الليلة ، ونأمل أن يصادفكم فى حياتكم القدر الذى صادفنا مع المغامرات ..

وهكذا نقضت شروط الايهام .

« نحن نمثل لكم مسرحية كذا ومغزاها كذا .. نحن لسنا مسز ليفى الحقيقية وبرنابى الحقيقى ، نشكركم لحضوركم ونتمنى لكم أطيب التمنيات » .

ما علينا بعد ذلك الا أن نتوجه مباشرة الى الرجل الذى ارتكن الى هذا الابداع الجديد فى بناء مسرح عملاق ، وتكوين نظرية خطيرة جديدة فى فن المسرح .. الى برتولد برخت .

مسرحية برخت «القاعدة والاستثناء» التي أخرجها
الفنان فاروق الدمرداش لمسرح الجيب يرتفع ستارها
والممثلون كلهم واقفون فوق المنصة ينشدون للجمهور :

« سنروى لكم

حكاية رحلة

القافلة تضم تاجرا واثنين من أتباعه

افتحوا عيونكم لتروا كيف يتصرفون

قديبدو سلوكهم مألوفا ،

وعليكم أن تكتشفوا شذوذه •

وقد يبدو لكم عاديا ،

مما يحدث كل يوم ،

وعليكم أن تتبينوا وجه الغموض فيه ،

وان تميزوا المحال

من ورام القاعدة المقدسة

ولا تأمنوا لأقل اشارة

مهما بدت بسيطة فى ظاهرها •

ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هي عليه ..

بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها .

نحن نناشدكم على الدوام الا تقولوا :

« هذا أمر طبيعي » ،

ازاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم

ففى زمن يسوده الاضطراب وتسيل فيه الدماء

ويدين بالفوضى

ويقوم العسف والظلمان فيه مقام القانون

وتفقد الانسانية انسانيتها

لا يخلق بكم أن تقولوا :

« هذا أمر طبيعي » ..

وفى نهاية المسرحية ، يجتمع المثلون فوق المنصة

لينشدوا للجمهور :

« كما رأيتم وسمعتم ..

شهدتم بأنفسكم حادثا مألوفاً

مما يقع كل يوم

ومع ذلك .. نحن نناشدكم

أن تتكشفوا الأمر الغريب فى طوايا المألوف ، وأن
تتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم ، وليكن
فى كل شئ عادى ما يصيبكم بالقلق • تبينوا الشذوذ
الذى يستتر خلف القاعدة • وحيثما بدا لكم ••

قدموا الدوام »

فى مسرح بريخت تتقوض نظرية الايهام المسرحى
القديمة • اننا لا نفتح لكم شباكاً على الحقيقة بمجرد
رفع الستار •• اننا نمثل قصة جرت فى خارج هذا
المكان ، منذ زمن • نحن ننسجها لكم •• نحن ممثلون ،
لا أكثر •

ويذهب أسلوب برخت الى حد أن الممثلين يخرجون
ليقرأوا مقدمتهم فوق المنصة بملابسهم العادية ••
وبعد قراءة الافتتاحية يخلعون ملابسهم – فوق المنصة ،
وأمام أعين جمهور المشاهدين – ويرتدون ملابس
التمثيل •• فإذا ما انتهت المسرحية ، عادوا فخلعوا
ملابس التمثيل – أمام الجمهور – وارتدوا ملابسهم
العادية ، وانتظموا فى حلقة لينشدوا للجمهور قصيدة
الختام « التى ضربت المثل بها » •• بصفتهم ممثلين •

وهذا الأسلوب لم يكتف بنسف الحائط الرابع
الفاصل بين المنصة والصالة ، وإنما تحول الى نسف
الكواليس أيضا بحوائطها الثلاثة التقليدية التي
اجتهدت أجيال طويلة في أحكام ديكوراتها وأثقالها
بالتفاصيل والحيل .. بقصد الذهاب بوهم الجمهور
في النهاية الى أننا لم نعد في مسرح الأوبرا أو الأزيكية
وإنما نحن الآن في قصر الدوق فوق الجبل ، أو في
بقعة هادئة في ريف مصر *

أسلوب برخت يقول للجمهور : لا . نحن في
المسرح . نحن نمثل لكم . نروى لكم قصة ذات مغزى .
استخدموا فطنتكم لفهم مغزاها ، لحل ألغازها ..
ولا يفوتني هنا - قبل أن أنتقل لمرض نظرية
برخت - أن أشير الى أقرب نقطة في الأدب المسرحي
العربي لهذا الأسلوب الحديث المعارض لنظرية الايهام ،
تلك هي مسرحية الفرافير ليوسف أدريس *

تفتتح الفرافير بمونولوج يلقيه المؤلف على
الجمهور ، يقدم فيه شخصياته للجمهور ويمضى . ثم
يظل المؤلف ماثلا في الحوار والاحداث حتى وهو غير
موجود ، يوجهها حيث يشاء ، وبلا خفاء .
وهي تجربة فنية فطنة أذكرها باغتباط لمؤلفنا
العربي *

عودة إلى العقل المحض

الى أين يتجه المسرح الحديث ؟

لقد بدأ بالتراجيديا الاغريقية في أحضان الدين ،
ثم انطلق يتغنى بموقف الانسان الصامد أمام قوى
القدر الفاشمة المألقة لمصيره ..

وانتقل في عصر النهضة ، وبالهام شكسبير العظيم
الى الكشف عن الانسان يفلبه على أمره هوس في طبعه
وفي شخصيته ، كالطموح المتطرف أو الجشع أو التردد
أو الحمق ..

ثم تحول الى النقد الاجتماعي اللاذع ، وتقرير
الرياء والبخل والادعاء والحمق والوصولية بالفكاهة •

والى الرومانتيكية حيث يحتكم الناس الى انفعالاتهم
الصرف ضد التقاليد ، والطبيعية حيث تتعقب المأساة
الناس من الأب الى الابن كميراث محتوم ، ويجنى الأبناء
ما زرع الآباء من شرور .. والى المسرحية العاطفية
الناعمة .

الى أن انتهت الى ما دعا كاتبها مسرحيا حديثا
عظيما هو ثورنتون وايلدر الى وصفه بكلماته .
يقول :

« فصل جمهور (الطبقة المتوسطة) بنفسه مسرحا
غير قادر على ازعاجهم . فتزاحموا على الميلودراما
(وهى تعالج احتمالات تراجيدية بطريقة تجملك من
البداية تعرف انها ستنتهى نهاية سعيدة) ، وعلى
الدراما العاطفية (وهو جواز المرور الفعال لافتراض
ان الرغبة أم التفكير) ، وعلى الكوميديات التى بنيت
شخصياتها بالطريقة التى تضمن بعدها فى الشبه عن
أى من أفراد الجمهور فى الصالة (!) » .

وقد تمرد المسرح الحديث على هذه الأساليب
المسرحية ، وثار عليها .

وراية هذه الثورة .. هى العقل المحض .

ومهما تنوعت الأساليب والأفكار التى انضوت
تحت راية الثورة العقلية الجديدة ، فإن غايتها
ومقصدها النهائى ، لحمها وسداها هو تغليب القيم
العقلية فوق المنصة ..

وسواء اتجه هذا المسرح العقلى الحديث نحو اليمين ،
« عبثيا » ينكر النظام فى الكون والمنطق فى الحياة
بالمناهج العقلية .. أو اتجه ناحية اليسار « ثوريا »
يستخلص من نظام الحياة والعلاقات والمواقف الانسانية
منطقا عقليا وفلسفيا — كما عند سارتر وبرخت ..

فهذا المسرح العقلى والحديث ، قد ورث منحاء
ومزاجه منذ ايسن ، وخلال فن شو وپيراندلو ، الى
جيرودو وكوكتو حتى استقر أخيرا ناحية اليمين عند
العبثيين والساخطين وناحية اليسار عند الثوريين وأنصار
الحياة ..

المهم أننا نعيش فترة سيادة العقل •

نعيش مرحلة فن الفكر •

وقد أشرنا فى فصل سابق الى أن المسرح الكوميدي
يخاطب العقل لا القلب، والمحنا الى أن مسرح (اللامعقول)

يتجه لذلك الى الكوميديا .. فأحب أن أضع هنا تحفظا
منطقيا واجبا .

فمع ان المسرح الكوميدي مسرح عقلي بالضرورة .

فالمسرح العقلي ليس مسرحا كوميديا كله
وبالضرورة . وأقرب مثل لذلك مسرح سارتر .

ومن هذه البداية سننتقل الى ذلك العالم الجديد
الغريب الذى يصنعه المسرحيون الجدد .. دورنيما
ووايلدر وبرخت .. الخ ، والجوازاى الكثيرة التى
يسمحون لانفسهم بها ، والتى اقتحمت فنون الاخراج
والتمثيل فى بلاد كثيرة

هذه الاتجاهات بلورها برخت فى نظرية مسرحية
جديدة وهامة جدا ، تركز على انكار الايهام المسرحى
بمعناه القديم ..

تصدر النظرية عن يديهى أولى :

عبثا نحاول أن نخدع المتفرج مع زمانه ومكانه
ونحاول أن نوهمه انه انما يشهد هاملت بلحمه ودمه ،
والاحداث الحقيقية التى خاضها ..

عبثا نحاول أن نغلب المتفرج اليقظ ، ونسلبه
صعوه بالمطابقة الواقعية للديكور والملابس والأشياء
والأضواء والمواقف ونوهمه بالانتقال فى الزمان
والامكنة

انه يدرك دائما اننا نمثل ..

ونحن ندرك دائما أننا نمثل ..

فلم لا ؟!

« سنروى لكم حكاية رحلة .. »

« سيداتى وساداتى • مسام الخير • أنا مؤلف
الرواية »

« أظن أن موضوع المسرحية هو المفامرة .. »
لا ايهام !

نحن نمثل لكم حكاية وقعت .. أو لعلها كان من
الممكن أن تقع حوادثها فى مكان كذا وزمان كذا ..

هذا الذى ترونه فوق المنصة ليس قلعة الأمير ولكنه
مجرد ديكور أبدع رسمه الفنان .. وقد لخصناه غاية
التلخيص ليسهل علينا رفعه ولنفسح للممثلين فوق المنصة

المتفرجون يعرفون أننا نغير الديكور من خلف الستار المسدل ، فلا بأس أن نغيره أمامهم وتحت أعينهم فننتقل بسرعة من منظر الى منظر ، اذا اتاحت لنا الاجهزة الميكانيكية أن نفعل ذلك بسرعة وبلا ازعاج وعند برخت : نحن لا ننكر اننا نمثل ، نحن نؤكد اننا نمثل . سنرتدى ملابسنا ونخلعها فوق المنصة ، وسنبهكم الى مغزى المسرحية ومرماها .

لا خداع ولا ايهام .

واذن . . يصلح لهذا المنطق نفس أسلوب التمثيل القديم والحديث الذى يركز على الاندماج الوجدانى والروجى وعلى الايهام ؟

لا طبعاً . الممثل عند برخت لا يمثل هاملت ، ولكنه يمثل انه يمثل هاملت .

لا يضع نفسه فى موضع هاملت ويسلك مسلكه . . وانما يضع نفسه فى موضع من يمثل هاملت ويسلك مسلكه . .

انه راوية من نوع جديد ، حرفته المسرح . ويوصيه برخت بأن يقول فى التدريبات بصوت مرتفع أو لنفسه :

« وعندئذ هاجت نفس هاملت ورفع ذراعيه كأنه

دليل المتفرج - ٢٠٩

يصد الماصفة وكظم ما بنفسه وقال : هـوما هـوما -
أيها النفس المظلومة » .

مثلا ..

وعندما يضبط ايقاع كلماته ونبرته وانفعاله
ويعتلى المنصة ينطق كلمات هاملت دون المقدمة التي
تدرب على قولها في البروفة ، فيحقق بذلك أسلوب
تمثيل التمثيل ..

في مسرح برخت يشهد الجمهور ممثلا يمثل دور
أمير الدانمرك التمس ، الذي تلطف حكايته بالمكان ،
ولكنه غير موجود بالمرّة .

ان النجاح الذي حققه مسرح برخت عالميا ،
وانطباعات أفكاره الكثيرة الخطيرة على المسرح الحديث
اخراجا وتمثيلا وتاليفا تجعل منه ركنا من أركان الفن
والفكر المسرحي الحديث .. وتجعله من أهم وأخطر
المذاهب الحديثة في الفن ..

ولكننا للأسف لم نحتفل به في بلادنا بعد ..
احتفالنا بفنّه ، مع انه الفنان الاشتراكي الملاق ،
الذي استقى مذهبه فيما استقى من مصادر ، مع تقاليد
مسرحين شرقيين عظيمين هما المسرح الياباني والمسرح
الصيني القديمان ..

هل شكل المنصة ثابت ؟

بعد أن آلقينا هذه النظرات الخاطفة على المسرح الحديث . . لا بد أن نخلص من هذا كله بنتيجة أساسية :
هى أن كل شئ يتطور ، كل شئ فى المسرح يخضع لقانون التغير ، استجابة لتغير الأفكار . ليس فى المسرح قواعد يتعين أن تكون لها صفة الدوام ، ليس فى الفن كله مثل هذه القواعد الأزلية . .

فحتى شكل منصة المسرح لم تكن هى هى بشكلها الراهن دائما ، ولن تكون دائما .

فقد عرف الأوروبيون أشكالا أخرى للمنصة أيضا -
وأشكال المنصة يمكن حصرها فى ثلاثة أنواع رئيسية :

● الشكل التقليدي المعروف عندنا في مصر والذي يجعل المنصة تواجه صالة المتفرجين المستطيلة أو المربعة ، ويجعل المنظر فوق المنصة بعد رفع الستار أشبه بلوحة مستطيلة داخل برواز ضلعه الأعلى قناع من القماش ، وضلعاه الجانبيان كالوسين بمثابة الكتفين وضلعه الأسفل هو أضواء مقدمة المنصة .

● الارينا .. وهي منصة أكثر بروزا داخل الصالة أشبه بنصف دائرة كاملة وتحيط بها مقاعد المتفرجين من ثلاث جهات .. والصالة حول الارينا تتخذ شكلا أقرب الى شكل الهلال المعريض .

● المنصة الدائرية وهي أشبه بحلبة المصارعة مثلا ويحيط بها الجمهور احاطة كاملة من كل الجهات .
قد دارت مناقشات حامية حول الشكل الأمثل للمنصة في بريطانيا قبيل انشاء المسرح القومي البريطاني ١٩٦٩ . وقد انتهت اليها أخبار مباراة يشترك فيها مائة مهندس حول تصميم أحدث وأمثل دار مسرحية في إنجلترا لتكون مسرح الفرقة القومية الجديدة . ولكن الذي سيقدر في النهاية أي شكل للمنصة أوفق للفن المسرحي هو مجلس ادارة الفرقة القومية .

الانجليزية الذى أثار المسألة لهذه المناسبة وأجرى شبه استفتاء بين الفنانين .

وقد أعلن لورانس أوليفييه مدير الفرقة آنذاك للصحف الفنية أن : « بمسرحية الغال فانيا » مثلا سبعة مواضع يفسدها العرض التقليدى من خلال برواز المنصة العادية » ثم حبذا شكل الارينا .

كما صرحت الممثلة بلورايت : « بأن كل الأمم تبني «الارينا» للتمثيل اليوم . . وليس الأمريكيون وحدهم . ولعل هذا هو طريق المستقبل للمسرح ، أو لعله لا يكون . فواجبنا أن نتبين ذلك بأنفسنا من تجربة الارينا عمليا » أما الممثل فرانك فينلاى فقد روى للصحف تجربته الخاصة فى التمثيل فوق « الارينا » واعترف أولا بأن الفزع اعتراه « حين رأيت الجمهور يحوطنى من ثلاث جهات أول ليلة مثلت فيها على الارينا . ولكنى اعتدت ذلك خلال أسبوعين ، ثم أصبحت الآن أعشق الارينا وتثيرنى ككل جديد » وهكذا . . . وهكذا . . .

وهذا المنحى الجديد الى تغيير شكل المنصة غير مستغرب . فشكل المنصة الحالى لم يكن هو شكلها الثابت الدائم خلال كل العصور . . . وانما ابتدع هذا الشكل فى عصر النهضة ، منذ أربعة قرون أو أقل .

أما المسرح الاغريقي الذي كان حجر الأساس لفن المسرح كله فقد كان أشبه بالملعب الرياضي أرضه دائرية وتحيط به مدرجات عالية للجمهور . ولم يكن يقام على أرضه بالطبع ديكور بالمعنى المعروف حديثا . . وكان الممثلون تحيط بهم عيون الجمهور من كل جانب . .

وقد كانت تلك المنصة الدائرية الرحبة تتيح للممثلين حركة أوسع وأكثر طلاقة ، كما تتيح حشد عدد كبير من الكورس والكومبارس مما يضفي على المشهد جلالا وفخامة .

ولعل هذه المنصة كانت أوفق لإبراز ما تنطوى عليه التراجيديات الاغريقية من إحياء شامل مؤداه أن أحداثها انما تجرى على نطاق العالم كله أو الوجود كله ، وان بطلها هو الانسان بذاته ورمز للجنس البشري كله . .

ثم ابتدع عصر النهضة المنصة ذات البرواز ، وأقام فوقها الديكور وزخرفته بما يعين مكان وزمان المسرحية ، ويحدد بيئتها الخاصة تحديدا قاطعا ، ويخصص للأحداث مكانا بالذات وزمانا بيمينه تجرى أو جرت فيه ، ويميز البطل بشخصية محددة المعالم تضمن له صفة التفرد .

بذلك جرد فنان عصر النهضة . . المسرحية مع بعض
إيحاء الشمول الذى ميزها فى العصر الاغريقى . ثم
جساق فنانو المسرح بعد ذلك وبخاصة فى العصر الحديث،
بالجدران المطبقة عليهم من كل جانب وتمردوا عليها
بطرق مختلفة . . فمنهم من اتجه الى محاولة نفس
الحائط الرابع ودمج الصالة بالمسرح .

ومنهم من نجى للتجريد فى تصميم الديكور للفكاك
من قيد الزمان والمكان قدر الطاقة ، والايحاء بأن احداث
المسرحية انما تجرى فى صعيد شامل وفى الزمان كله .
ولكن حتى هذه المحاولة كانت تحد الصعيد الشامل
بأبعاد المستطيل التى توحى بالنهاية المحدودة ، بينما
يرمى الفنان للايحاء باللانهاية واللامحدود . .

فلم يكن بد اذن من التفكير فى منحى جديد يضمن
للمنصة رحابة وطلاقة جديدة ويكسر أحزمة الكواليس
المطبقة على المنصة من جهات ثلاث .

وهكذا نحى الفنان نحو البروز بالمنصة نحو الصالة،
وتنحية كرامى وسط المقدمة واضافتها على الجانبين
. . وبذلك اقتربنا من شكل الارينا وشكل المنصة
الدائرية . . وفيهما يحيط الجمهور بالمنصة من جهات

ثلاث أو من جميع الجهات .. لا تعود المنصة بذلك صورة فوق جدار أو « شباك » يطل على الجيران أو ثقب مفتاح يكشف صالون الأسرة ، وإنما تصبح المنصة هي قلب العالم ومركزه وبؤرة تتجمع فيها الحياة الاجتماعية والنفسية للبشر .

ان الاخراج - فضلا عن التمثيل - فوق هذه المنصة الجديدة المقترحة سيتخذ أسلوبا جديدا .. اذ لا بد أن يحرص المخرج على أن يكون للمشاهد نفس التأثير الجمالى والفكرى من أى زاوية للرؤية حول محيط نصف دائرة أو على محيط الدائرة كلها فيما لو أصبح المسرح صورة نصفرة لحلبة المصارعة .

الا أنى أود أن انبه أولئك المولعين باقتناص مودات الآخرين والطنطنة لآخر صيحة وآخر طراز .. الى أن هذه الأشكال الحديثة كلها لا تجتذب الفنانين لمجرد غرابتها أو طرافتها ، وإنما لأنها الوعاء الموافق للفكر الجديد والمضمون الجديد وفق المسرح .. وإن الفنان يكشف أوفق وعاء وأنسب اطار وأحسن شكل من خلال المناقشة المستمرة والتفكير المتصل والتمحيص المستمر والتأمل العقلى العميق والاختيار المدعم بالأسانيد والدفع والذرائع الفكرية التى تبرهق على سلامة اختياره .

المقدمة

ان مهمة المخرج الأولى هى أن يجعل من النص المسرحى المكتوب عملا حيا فوق المنصة انه يختار الممثلين والديكور والاكسسوار ويصمم الاضاءة والظلال ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة بحيث تبرز هذه الحركة جوالمرحية ومعانيها ، وهو بالنسبة للممثلين كقائد الأوركسترا الذى يضبط طبقات صوتهم ودرجات انفعالاتهم وخطواتهم مقتربين أو مبتعدين بحيث يعبرون جماعة عن النص المسرحى فى حدود الفهم والتفسير الذى انتهى اليهما المخرج - فالمخرج مسئول عن فهم المسرحية وتفسير معانيها ومراميها ، وما تنطوى عليه من أفكار فلسفية - كما هو مسئول عن ابلاغ المتفرغ هذا الفهم وهذا التفسير مستخدما فى ذلك امكانياته : من ممثلين وديكور واكسسوار وحركة وصوت واضاءة

وظلال ، انه هو الذى يمد ويرتب جميع العناصر
المادية للمسرحية على نسق يحقق فهمه وتفسيره للنص
وجهده هذا مصدره فكرى وأدواته مادية . انه يفكره
يدرك ما تنطوى عليه المسرحية من المعانى ثم يترجمها
الى لغة المسرح الصرف . وهى لغة ليست أدواتها الكلمات
وانما أدواتها أشياء ملموسة وحركة محسوبة ودرجة
فى الاضاءة وايقاع فى الحركة ، وتناسق بين كل هذه
المقومات المسرحية .

..
ان المتفرج العادى لا يلحظ بوضوح جهد المخرج
ولكن المتفرج المتمرس يحظى بمتعة أعظم من المتفرج
العادى فى نفس العمل المسرحى ، باستعداده لتلقى
وتذوق أفكار المخرج .

ويظن البعض أن عمل المخرج يقتصر على رسم
خطوات الممثلين بقصد عدم تصادمهم فوق المنصة أو
بقصد عدم تجمعهم فى جانب من المنصة دون الآخر ،
ويظن البعض أن مهمته مهمة إدارية تنحصر فى تنسيق
العمل بين مختلف الفنانين المشتركين فى العمل المسرحى .
وهذا غير صحيح . ان المخرج عمله أجل شأنًا من
هذا . فاذا كان الممثل سيد المنصة فان المخرج سيد
العمل الفنى كله ، فالمسرحية التى نراها فوق المنصة

ليست بالضرورة هي هي أفكار المؤلف بالمعنى الحرفي للكلمة . . فمع ان كلماتها لم تتغير الا أن ما يقدم لك ليس النص وانما هو فهم المخرج للنص ، وهذا قد يفسر لك ما تعرض له الصحف أحيانا من أن مسرحية واحدة تعرض في مسرحين في مدينة واحدة بأوروبا بتفسيرين مختلفين جدا وكان احدهما ليست هي الأخرى على الاطلاق .

والى ذلك ففهم النص ووضع تفسير محدد لمفزاء العام ليس هو كل عمل المخرج . . والا لكان أقدر الناس على فهم النص المسرحي هو أقدرهم على اخراجها . وقد جر هذا الافتراض الخاطيء بعض زملائنا المؤلفين الى التفكير في اخراج مسرحياتهم استنادا الى أن المؤلف نفسه هو أقدر الناس على فهم موضوعه وشخصياته .

ان الاخراج ليس مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية ، وانما هو يبدأ بالفهم لينتهي الى ترجمة هذا الفهم الى تكوينات العرض المسرحي . وعملية الترجمة هذه ، عملية الاخراج وبناء العرض المسرحي الكامل مؤسسا على النص المكتوب . . فن قائم بذاته وله أسسه العلمية ودراساته .

وهناك عدد كبير من الناس تحتم عليه وظيفته أن يفهم المسرحية بالدقة الخليفة بالمؤلف . . كالفنّاق والمخرج والممثلين . وقد نجد أن ناقدًا استطاع أن يفهم المسرحية أكثر مما فهمها ناقد آخر . . فهل يعنى هذا أن الناقد الأول أقدر على اخراج المسرحية مع الناقد الثانى ١٩

إن وظيفة الاخراج تختلف عن سائر الوظائف
تماما .

إنها تنطوى بالضرورة على فهم المسرحية وتبدأ به . . ولكن لحما ودمها هو ترجمة هذا الفهم إلى إمكانيات ومقومات العرض المسرحى .

ومقومات العرض المسرحى لا حصر لها . فهى تتألف ظاهرياً من : الممثلين والديكور والأضواء والظلال والاكسسوار ومنطوق الكلمات ، والموسيقى التأثرية والمؤثرات الصوتية . .

ولكن هذه هى أدوات العرض المسرحى الظاهرية فقط أن وراء هذا كله روح المخرج وفنه .

وراء هذه المكونات للعرض المسرحى الايقاع الذى قد رسمه المخرج للعرض . سريماً فيثير المرح ، بطيئاً

فيشييع الأسى .. أو سريعا هنا وبطيئا هنا .. وليست السرعة والبطء هي كل محاور هذه الحركة الخفية التي تتجاذل فوق المنصة ، وانما قد ينطوى الايقاع أيضا على رتابة أو تغير أو انسياب متدفق ، على المفاجأة أو التمهيد .. على خفوت غامض أو وضوح صارخ ، أو توقف جامد بعض الوقت .. الخ .

وأدوات هذه الحركة المجيبة هي ضبط سرعة الالتقاء ، وحركة الممثلين ، وتغييرات الضوء وإيجام الديكور بل وحتى سرعة أو بطء نزول الستار في ختام الفصل أو ختام المسرحية .

والتمبير بالايقاع وبالاتقال من سرعة الى سرعة هو أحد أدوات الاخراج المسرحى .

ولعل التمبر بالضوء أمره واضح ..

ولكن للمخرج قدرة أيضا على استخدام اللون في صنع التأثيرات النفسية المعينة .

أدوات المخرج هي كل المكونات الظاهرة وغير الظاهرة للمعرض المسرحى فوق المنصة .

وأسلوبه هو طريقته فى استخدام هذه المكونات
استخداما يضبطه الايقاع المناسب والمؤثرات المناسبة
وغايته أن ينقل من خلال العرض المسرحى مغزى
المسرحية المكتوبة على نحو يثير فى المتفرج اكبر قدر من
المتعة ..

ان فن المخرج يلمس عين وأذن المتفرج ، يلمس
شعوره ولا شعوره ، يلمس عقله ووجدانه وسجيته ..
وعلى قدر وضوح أفكار المخرج ، وجمال عرضه يكون
نجاحه ..

أضواء وظلال

أول ما تطفأ الأضواء في الصلاة ، تتضح أضواء
المقدمة للمنصة ، وكان هذه اللحظة علامة على ان
ما سنراه هذا المساء لعبة من لعب النور والظل . وهذا
بالضبط ما سيعرض عليك . . فان للنور والظل أثرا
وجدانياً على الانسان كأثر الموسيقى وكأثر الألوان . ان
درجات الضوء هي التي تصنع فن الرسم وفن التصوير .
وما سيعرض عليك الآن فيه بلا أدنى شك من فن الرسم
وفن التصوير . فالمنصة امامك مضيئة حيث يجب ،
وسابحة في الظل حيث ينبغي ، والشخصيات تتحرك فيها
حركة ليست تعبيرية فحسب وانما هي أيضا حركة جمالية
تضفي على المنصة صفة اللوحة الفنية المتحركة طيلة

المساء • وانت لو دقت النظر فى آية لحظة فسترى بفاية
السرور تناسقا فى الألوان وتناسبا فى الابعاد بين
الأجسام والأشياء فوق المنصة ، واتساقا فى الأضواء
•• سترى بنفس راضية أن ما أمامك لا يعدو أن يكون
لوحة فنية مستطيلة سابعة فى الأضواء والظلال على
نسق لا يعبر فقط عن مكنون المشاعر الانسانية المؤثرة
فوق المنصة ، وانما ينطوى أيضا على جمال فنى رفيع،
فى السكون وفى الحركة ، جدير بأن يكون من خلق
وتصميم مخرج فنان ذى حس بفن التصوير •

ان الأضواء هى إحدى الوسائل التكنيكية فى المسرح
ولها شبكات معقدة ومصممة بحيث تتيح للمخرج كافة
احتياجاته •

كما أن مسرح اليوم مزود بوسائل ميكانيكية حديثة
لا حد لامكانياتها •

قديمًا لم تكن وظيفة المخرج معروفة فى المسرح ،
ولم تكن وسائل الإيهام والضبط المسرحى تتمدى
إلى الملابس والماكياج والتوجيهات الساذجة للممثلين بحيث
لا يتصادمون فوق المنصة أثناء الحركة • وكانت الحركة
فى أغلبها هفوية ومن وحى خاطر الممثل •

ولكن الامكانيات الجديدة والتطور الهام لهذا الفن
قد جعل للمخرج وظيفة خطيرة ثم أضافت الامكانيات
المذهلة أعباء جديدة على المخرج وأدوات جديدة له .
لعل أقلها تعقيدا هى لعبة النور والظل السحرية هذه .

ورغم أن مسرحنا المصرى حديث النشأة وفقير فى
آلاته الميكانيكية ، فانما نذكر أن مخرجا طموحا
كالأستاذ عزيز عيد استطاع أن يبهز الناس منذ ستين
سنة فى عرض « شمشون ودليلة » بمنظر هدم المعبد .
ففى هذا المشهد الختامى الرائع دفع شمشون بقوته
الحارقة أعمدة المعبد فوق المنصة فانهارت جدران
الديكور وسقطت فوق المنصة كتل متفاوتة الأحجام من
الحجارة (الوهمية طبعا) على نحو أثار انفعال الجمهور .

وأظن أن عزيز عيد قد استخدم لذلك حيلة بسيطة
جدا اذ كان الديكور من أعمدة وحوائط (من الورق
أو الخشب أو القماش) مقسم الى قطع منفصلة ومركبة
فوق بعضها البعض بحيث أن مجرد الهزة تجعلها تتساقط

وقد شاهد جمهور المسرح حيلة مدهشة كهذه
صنعها مصمم الديكور الفنان أحمد ابراهيم لمسرحية
الزلازل . فقد أنشأ الديكورست أرضية فوق أرضية

المنصة المعتادة وفصلهما بمحور أفقى كقضيب بين المنصتين يمكن أن تتحرك عليه المنصة العلوية حركة متأرجحة . . فإذا هبط يمين المنصة ارتفع يسارها وإذا هبط يسارها ارتفع يمينها . كما أن الديكورست أقام حوائط الديكور من أجزاء منفصلة تصلها «مفصلات» . فعندها اهتزت أرضية المنصة وتأرجعت أثناء الزلزال سقطت أجزاء من الحوائط خلف الكواليس فأحدثت الأثر الذى يحدثه تهدم البناء .

وباستخدام اضاءة مهتزة وموسيقى مناسبة وتمثيل موحى استطاع المخرج جلال الشرقاوى أن يصنع الايهام العاذق المطلوب ، حتى لقد أشار بعض النقاد الى أن الجمهور قد صفق للديكورست فى هذه المسرحية مثلما صفق للفنانين الآخرين . .

★★★

من حيل النور والظل التى شهدناها أكثر من مرة فى مسرحنا استخدام ستارة من التل الخفيف مرسوم عليها جزء من الديكور . . فإذا سلطنا ضوءا قويا أمام الستارة ظهرت رسومها واضحة ، وإذا سلطنا ضوءا

قويا من خلف الستارة اختفت عن أعين الجمهور في
الصالة كأنها غير موجودة .

ولا يمكننى فى هذا الفصل أن أحيط بكافة الحيل
الميكانيكية التى وصل إليها فن المسرح اليوم فى العالم ،
فقد تجاوزت هذه الامكانيات الميكانيكية حدود التصور .
ولكن أبرز هذه الامكانيات فى بلادنا اليوم هى
المنصة الدوارة الميكانيكية التى أنشئت فى مسرح
الأزبكية منذ أكثر من عشرين عاما ، ولم تستخدم
بطاقتها الكاملة الى اليوم (١) .

تتألف هذه المنصة من قرص تحوطه حلقة فى وسط
المنصة الثابتة . ويمكن لكل من القرص والحلقة أن
يدورا يمينا ويسارا ، معا أو منفصلين ، بسرعة واحدة
أو بسرعتين مختلفتين . . ومهمتهما أن يساعدا على تغير
الناظر بسرعة . . اذ أن فى امكانهما الدوران دورة
كاملة فى ١٥ ثانية .

ان الديكورست يصمم ويبنى عدة ديكورات فوق
الجزء المتحرك من المنصة ، لا يبدو منها للمتفرج
الا الديكور المواجه للصالة فاذا انتهى المشهد اطفىء

(١) استخدمت بطاقتها الكاملة فى مسرحية « سليمان الحلبي » فقط .

النور ودارت المنصة ثم يضاء النور فاذا بالديكور الذى كان فى مواجهة الكواليس لا يراه الجمهور قد دار فأصبح فى مواجهة الصالة ، بينما الديكور الذى كان أمام الجمهور قد دار وأصبح خلف الكواليس فى ثوان معدودات •

هذه هى أبسط استعمالات المنصة الدوارة • وكما يمكن للمخرج أن يستخدمها فى المسرحيات ذات المناظر الكثيرة ، يمكنه أيضا أن يستخدمها لاجداث تأثيرات مختلفة على الجمهور •• كما استخدمها المخرج محمد عبد العزيز لأحداث تأثير مسرحى معين فى مسرحية « الطعام لكل قم » •

ان امكانيات رفع الأشياء أو اسقاطها ببطء من أعلى المنصة •• وحركة الستارة الخلفية المرسومة لخلق تأثير يوهم المتفرج أن المنصة نفسها تتحرك ، وامكانيات صنع جو عاصف فوق المنصة أو استخدام خيال الظل وحيل الفانوس السحري وامكانيات حركة أرضية المنصة نفسها أو جزء منها الى أسفل ينزل اليها الممثل كأنه نازل فى بئر مثلا •• أو الى أعلى لصنع مصطبة أو مستوى مرتفع •• امكانيات لا حدود لها •

ولكن هذه الامكانيات غير المحدودة تنطوى أيضا على خطر فنى ومنزلق ينبغي تجنبه . فإن فن المسرح الدرامى هو فن أفكار وكلمات ومواقف . . . واغراقه بالحيل المسرحية بقصد الابهار والادهاش يتأى به عن ميدانه وعن جماله ومتعته الاصيلية . ان من آيسر الامور أن يتوسل المخرج بهذا الكنز من الامكانيات والحيل التى تتيحها الميكانيكية الجديدة فى المسرح لخطف انتباه الجمهور ولاستعراض براعته التكنيكية ، ولكن من أصعب الأمور أن يختار المخرج من بين هذه الامكانيات الكثيرة ما يلائم موضوعه ، وما ينسجم مع الاسلوب الفنى للمسرحية ، باقتصاد وتحوط .

أن بعض المخرجين فى بلادنا يبالغون فى استخدام لعبة التور والظل بالذات لسهولة استخدامها . . . ولكن الاصول الفنية تقضى دائما باستخدام كل شئ فى موضعه .

ان الفن الاكمل هو الفن الذى يتناسق أسلوبه وموضوعه وإيقاعه وشكله .

والفن المسرحى الأمثل هو أيضا الفن الذى تتناسب عناصره هذا التناسب الجميل المعبر .

العنصر الفكرى للمرحية

لاشك أن للعمل المسرحى مكونات مادية • فان
الممثل الديكور والحوار والمواقف وجهد المخرج كلها
تعتبر اللبئات التى تشيد هذا الصرح العظيم ، ولكن
وراء هذا كله عنصرا فكريا أكيدا هو الذى يحرك جهود
مختلف الفنانين •

فان المتفرج يحق له أن يتساءل دائما : لم كل هذا
الجهد العظيم ؟ والمؤلف خليق بأن يتساءل دائما : لماذا
اكتب ؟ كما ينبغى للمخرج والممثل ان يتساءلا : لاي
غرض نستخدم كفاءتنا السحرية لاضحاك الناس أو
لاستدرار دموعهم ! •

ان الفن له غايته بالضرورة ، فليست مهمة الفنان
أن يضحك الناس لمجرد الضحك ، وانما عليه أن يعرف
لماذا يضحكهم .. من أى شيء يضحكهم ، وما جدوى أن
يضحكهم ، أو يجعلهم يذرفون الدموع .

ان الفن فاضل بالضرورة . وهو بالضرورة
لا يمكن أن يضحك الناس من الفضيلة أو يهزأ بها ، كما
لا يمكن أن يستدر الدموع لحساب الظالمين ، والا سبب
نفورا جماعيا شديدا .

ان الوظيفة الاجتماعية للفن تحتم ان يكون الفن
دائما داعية للفضائل العصرية وللتقدم الاجتماعى ،
وعليه أن يسخر قدرته على الاضحاك واستدرار الدموع
واثارة وجدان الناس لخدمة هذه القضية الاجتماعية
الجليلة . وحتى دعاة الحرية الفردية من الكتاب
الانسانيين يسخرون قدرتهم التكنيكية وامكانياتهم فى
الاضحاك واستدرار الدموع لتركيز العطف على قضية
هذا الانسان الحر الارادة ، وفى مواجهة الضغط
الاجتماعى المتعسف ..

وعلى اية حال فليس هنا مجال للبحث فى قضية غاية الفن ، وانما أردت فقط أن أنبه الى المصادر الروحية والفكرية الأصيلة والأساسية التى يصدر عنها الفن المسرحى وسائر الفنون، وأن أنبه جمهور المتفرجين والفنانين المسرحيين الى أنه ما من فن على الاطلاق – جدير بهذه التسمية – الا وينطوى على هذا النبع الفكرى الروحى والانسانى، ويصدر عنه * وينبئ لهم جميعا – وبخاصة الفنانون – أن يعوا وعيا كاملا المحتوى الفلسفى والروحى للنص المسرحى حتى يستطيعوا أداءه الأداء الكامل المتفوق بسيطرة واحكام وفهم واحساس *

وعليهم أيضا أن يتيقنوا من أن التأثير فى الناس رسالة لابد أن تكون لها غايتها لكى تصبح مع الفن *
الفن الفارغ لا يعدو أن يكون مجرد « لا فـ » *

حوار مع الحكيم

توفيق الحكيم يشرح :

مصره - فكره - فنه

فن المسرح في جوهره هو فن صياغة لها شكلها
« الخاص » ..

وقد شرقنا وغربنا . ونحن نستعرض « الشكل »
المسرحي ، وأسسهِ المتطورة .. واستعرضنا أساليب
وصياغات مؤلفينا وفنانينا العرب .. وادركنا من خلال
هذا الاستعراض المتنوع مدى الارتباط الوثيق بين
« الشكل » و « الفكر » في المسرح ، وسنختتم هذه

(١) أجريت هذا الحوار مع الحكيم عام ١٩٦٣ .

السياحة بالبحث في « فكر » توفيق الحكيم من خلال
الحوار المباشر معه ..

والحكيم ، ذلك العملاق صاحب الثمانين مسرحية
غير عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف وعديد
القصص والتأملات .. قد آثرى حياتنا العقلية والفنية
بأفكاره في الحجم اعظم ذخائر هذا العصر ، وفي
الآثر .. من أوقعها على النفس ..

ان بعضا من كتبه ، وافكارا من أفكاره قد صنعت
روح هذا الجيل الذي اضطلع بالمسئوليات الجسيمة
الرائدة

فما هي أفكار الحكيم ؟ ما خلاصة فلسفته ؟
قبل أن أستمعرض مناقشاتي له حول هذه الأفكار ..
عدت أتأمل في كتابه « التعادلية » .. وهو المدخل
الحقيقي الى فكره وفلسفته .. قرأت له :

« لا ينبغي أن تؤخذ كلمة التعادل بالمعنى اللغوي
الذي يفيد التساوى ، ولا بالمعنى الذي يعنى الاعتدال
أو التوسط في الأمور »

« بل ان معنى التعادل هنا هو التقابل .. والقوة
المعادلة هنا معناها القوة المقابلة والمناهضة »

« ان التصادمية فى هذا الكتاب هى الحركة المقابلة
والمناهضة لحركة اخرى » .

وقرات أن أهل الكهف « تصور التناقض بين الوجود
التارىخى والوجود الواقعى » .

وشهر زاد « تصور التناقض بين الوجود الفلسفى
والوجود الواقعى » .

ان الحكيم لم تضنه فكرة أقوى من فكرة القوتين
تتجاذبان الانسان ..

.. الانسان يتجاذبه العقل والقلب ..

.. الانسان تتنازعه القوة والحكمة ..

الفكر يجب أن يكون معادلا للعمل . العقل بمنطقه
وشكه يجب أن يعادل ويوازن القلب بشعوره وإيمانه .
جزاء الشر ينبئ أن يكون بمعادلته بقسط من الخير
لا بالقصاص منه .. حتى يتم التوازن بين الاثنين .

.. ولكن هذه القوى — على ما أفهم — ليست خارجة عن
الانسان، أو مستقلة عنه .. وإنما هى من قواه الذاتية .
والانسان تحت رحمة القوتين الجاذبتين له يصارع
ليحقق التبادل والتوازن بينهما .

كلما ناضل الانسان لترجح كفة على كفة ..
اقتضاه الأمر أن يبدأ من جديد ليميد التوازن بين

الكفتين • والتوازن النهائي عند الحكيم هو الجمود
والموت والمستحيل الذى لا يتحقق •• فالإنسان بذلك
فى صراع متصل وبلا نهاية ••

هل أفرغ بذلك الحكيم الصراع من غايته وقصده،
فطبعه بطابع الحتمية الميكانيكية الجبرية •• ولم يدع
لحرية الإرادة الإنسانية من ثمرة ؟
.. ما الإنسان •• فى رأى الحكيم ؟

ما سر قوته وما موقفه من الكون ومن قوانين
الطبيعة ؟

هل الحكيم مفكر سلبي ؟ هل هو من أنصار بين
بين ؟ هل سلم عقله وروحه لعبث المبتلين الأوروبيين ،
ويأسهم المقيم ؟

وأسئلة كثيرة أخرى، طرحتها عليه ••

★ أحب أن أناقشك فى أركان فلسفتك التى
صبغت أعمالك الأدبية بطابعها الفكرى ولتبدأ بالتعادلية
التي نعتبرها جميعا محور وخلاصة فكرك •

— أريد أن نتجنب تسميتها بالفلسفة • فأنا لست
فيلسوفاً ، هذه دعوى لا أدعيها •• أنا لست إلا صاحب
فكرة أو عقيدة ••

★ قرأت لك أن التعادلية هي ارادة التوازن بين
قوتين تتجاذبان الانسان .. فبأى قدر تنطوى هذه
الارادة على الصراع ؟

— لتحقيق التعادل البيولوجى للجسم بالشهيق
والزفير ، او بين أسباب الصحة وأسباب المرض ليس
تمة حاجة لشئ الصراع . وانما يتحقق التعادل هنا
تحقيقا ميكانيكيا . أما فى شئون العقل والحياة ، فلا بد
من الصراع لطلب التوازن . لقد قلت ان التعادلية
عقيدة ضد الطرفين . ضد طفيان القوة على الضعف
والعقل على الوجدان ، أو الوجدان على العقل . ومع
ذلك أراد البعض أن يوقننا فى فخ الكلمة اللغوية
(التعادلية) ليوهم غيره بأنها فلسفة سلبية ، وانها
فلسفة امساك العصا من الوسط ، ولعل كلمة التعادلية
تفرى غير العارفين بهذا الفهم السطحى . ولو انى
وجدت كلمة أخرى تجنبنى هذا الفهم الخاطىء لفضلتها .
والذين يريدون فهم التعادلية عليهم بالبحث فيما وراء
الكلمة من أفكار مكتوبة ومحتلة بدلا من مجرد تأويل
الكلمة على هواهم .

★ اننى اهتم بموضوع الصراع اكثر من أى شئ
آخر ، لأننى أريد أن أبحث جوهر مسرحك ، والصراع

قوام المسرح - وإذا كنت أناقش (التعادلية) فقد
اخترت ذلك وسيلة وسيلا الى الفن .

نحن نعرف ان التراجيديا اليونانية تصور الصراع
بين الانسان والقدر ، بين ارادة الانسان و ارادة أعلى ،
قوة خارجية جزافية ظالمة تتحداه وتبطلش به . وانت
تقول في التعادلية ان الارادة الأعلى ليست قوة خارجية
تتحكم في مصائر البشر ، بل هي قوانين خفية تسير في
اتجاهها العادي فتحد من ارادة الانسان . ولقد كان
الاغريق يعتبرون ان القدر قوة طبيعية . فهم لم
يتمردوا عليها بل سلموا لها . انهم يشكون منها .
لا يهتمونها ولا يشتبكون معها . فهل تقف موقفهم من
من الارادة الأعلى ؟

- القدر أو الآلهة عند الاغريق كانت لهم أهواء
البشر . لقد أحسوا بالغيرة مع أوديب لتكبره واعتزازه .
وهذه الفكرة التراجيدية لا تصلح للقرن العشرين ،
لأن انسان القرن العشرين أصبحت مسئوليته أكبر
وأخطر .

وعندى أن الانسان يخوض صراعا أقوى وأفظع .
لأنه لا يصارع قوة خارجية عنه بل قوة مرتبطة بذات
وجوده المادى والمعنوى . وهي ليست قوة مادية بل

معنوية غير منظورة تتمثل في أن الانسان سجين اطار معين هو الزمان والمكان والفرائض والطبائع . وأن ارادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل ، وهو يحاول المروق منها . وهو يتهزم ، ولكنه لا يسلم بهزيمته أبدا . فمثلا يبدو تأثير الزمن علينا حتى في أوضاعه المبتذلة المهينة . . عندما يشيخ المرء فإنه يمجز عن أن يرجع حياته الى الوراء ليتلافى أخطاء ارتكبتها وندم عليها ، أو يعيد النظر في مواقف اتخذها ولم يرض عنها بعد ذلك . . ان أى ترزى يستطيع أن يعمل بروفة للبدلة ويعدل فيها كما يشاء ، أى فلان يستطيع أن يعيد صياغة اناء صنعه ولم يعجبه . . أن يصوغه من جديد بشكل أحسن ولكل حياتك المقدرة بزمن معين يستحيل عليك أن توقفها لتعيد صياغتها من جديد على شكل أحسن . فانت خاضع بالضرورة لنظام صارم هو توالى الزمن .

أهل الكهف استسلم بعضهم بقوله : « اننا ملك التاريخ . ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائديا الى الزمن . . فالتاريخ ينتقم . » ومع لم يستسلم منهم لفظه الزمن الحاضر وطرده لانتمائه للزمن الماضى .

★ ان تراجيديا شكسبير تتميز بالصراع داخل النفس ، فكلتا القوتين عنده ، الارادة الحرة والقوة الباطشة ، تتمكن داخل نفس البطل • والذي كان قدرا عند الاغريق أصبح عند شكسبير اختلالا في الخلق والطبع • فقيصر يقتله طموحه المتطرف ، وماكبث يقتله جشعه ، وهاملت يقتله تردده • الخ • الصراع هنا ليس فيه قوة خارجة ويتسم بطابع اخلاقي بالتطرف واختلال التوازن في الشخصية • فهل تراك اقتربت منه ؟

— لا •• ان الصراع عندى اقرب للصراع عند الاغريق فهو لا يمت بصلة للاخلاق والشخصية • وانما هو صراع ميتافيزيقى أو فلسفى • انى لأعتبر الصراع فى تراجيدياتى استمرارا للفلسفة المصرية القديمة • لقد تصورت انه لو كان عند المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التى أقمتها عليها • لقد كان الاغريق يصارعون القدر •• وكان المصريون يصارعون الزمن أو « الفناء » •

★ اذن نعود لهذه القوانين الخفية التى تحد من ارادة الانسان • وقد سبق أن اشرت الى أن الاغريق

كانوا يسلمون للقدر تسليمهم لقوانين الطبيعة التي لا راد لها . فهل تسلم انت أيضا لهذه القوانين الخفية التي تحكم ارادة الانسان ، فلا تنمرد عليها ولا تدينها ؟

— الواقع ان الانسان تركيب عجيب .. منطقي ولا منطقي .. معقول ولا معقول . انه الوحيد ، مهير المخلوقات الذي يسلم تسليما منطقيًا بأنه لا حياة له بدون هذه القوى التي يحاربها .. ومع ذلك لا يكف عن محاربتها . لقد كان المصريون القدماء يعمرون أن الموت شيء طبيعي ومحتوم ومع ذلك يحاربونه بكافة الوسائل التي في أيديهم ، كحفظ الجسد في المقابر الضخمة والتحنيط ، وهم بدون شك كانوا يعتقدون انهم انتصروا على الموت . وفي رأيي أنا أيضا انهم انتصروا الى حد ما ، لأننا لا نزال نرى أجسادهم .. ولكن هذا لا يمنع من أن الموت نفسه قوة طبيعية لا ننكره ، ولا هم أنكروه ولكنهم مع ذلك قاوموه بوسائلهم ، والعلم الحديث اليوم له محاولات أخرى أشد فاعلية في مقاومة الفناء . ولكن ترى هل يكون الغاء الموت نهائيا — اذا افترضنا جدلا امكان الوصول لذلك — ادعى لراحة الإنسان ؟ أم أن الموت قوة طبيعية لازمة للانسان ؟

الواقع ان الإنسان لا يفكر في الطبيعي والضروري ولكنه يفكر دائما في مقاومة ما يقف في طريقه . فهو

قوة مقاومة مستمرة سواء كانت هذه المقاومة معقولة أم غير معقولة . والدليل على ذلك فى مسرحيتى « رحلة الى الفرد » . فبطلاهما رجلان حكم عليهما بالاعدام ، وكل أمانيهما أن يتفاديا الموت . وفعلا تمكنا بالتطوع من أن يستقلا صاروخا ويهبطا على كوكب آخر لا يعرف الموت . اتضح لهما أنهما مقضى عليهما بالخلود . وعندئذ لاحظا أن الخلود هنا ما هو الا فظاعة غير انسانية لأنهما أصبحا شيئا كائننا باستمرار والى غير غاية مثل أى جبل من الصخر أو بحر المحيط أو قوة من قوى الطبيعة التى لا تتغير ولا تتبدل . . . أى كائن غير انسانى . وهنا اتضح لهما أن من طبيعة الانسان أن يكون هناك زمن يخدم اقامته ويغير ويبدل فى أحواله ، فحاولا الرجوع الى الأرض . .

ولما عادا للأرض كان حلمهما قد تحقق . . حلمهما فى أن الانسان يجد طعامه وشرابه بلا عمل ، وهو الحلم القديم قدم الزمن . . فتغير الهدف . وأصبحت المقاومة عندهما هى البحث عن العمل والمشقة وما كانا يسميانه شقاء فى الماضى . .

اذن فالإنسان لا يحكم حوافزه مانسبيه بالطبيعى أو بنظر الطبيعى ، بالقدر أو القوى المعادية أو الاطماع

والأهداف . . . وانما حقيقته الخالدة هي انه مخلوق أبدي
الطموح ، وإبدى الصراع ، ومقاوم باستمرار لحالته
الراهنه . وذلك يرجع الى أنه عقل متحرك ، وما دام
كذلك فهو لا يمكن ان يسلم تسليماً تاماً لاي وضع من
الأوضاع ولا بد أن يتحرك في مختلف الاتجاهات لأنه
إذا وقف انقلب الى شيء ، الى جماد ، ولم يعد انساناً .

★ معنى ذلك اننا نحارب قوانين الطبيعة بقانون
طبيعي في خلق الانسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة . .
وقد اقتربنا بذلك في ناحية من النواحي من التراخيديا
الافريقية .

— ربما . .

★ ولكنك مع ذلك تعتقد انه ليس ثمة نصر نهائي
للانسان . وانت تقول ، ان التوازن والتعادل لا يضمنه
ويحققه الا ارادة انسانية حرة مطلقة . . ثم تعتقد أن
الارادة الانسانية تحكمها ارادة أعلى من قوانين الطبيعة
الثابتة فكيف تفسر ذلك ؟

— الانسان حر داخل اطار ارادة أعلى . ما هي ؟
هي النظم التي تحكم وجودنا . . اطار الزمان والمكان
وقوانين الوراثة والفرائض وقوانين المجتمع وقانون
الاجتماع . . الخ . .

مأساة الانسان وعظمته فى نفس الوقت هما انه
مع اعترافه بهذه القوانين ، يقاومها ويتحداها . . أو
يعمل كما لو كان يستطيع الفكاك منها ودحضها ، مع
انه عقليا يدرك استحالة ذلك .

★ هل تعتبر التصادلية فلسفة غائية ؟ انت تقول ان
« الحيوان يدرك فكره الأقوى بينما الانسان يدرك فكره
الأرقى » . . أليست فكرة الأرقى فكرة غائية ؟ ومع ذلك
فان ديمومة الصراع التى تؤمن بها تلخلنا فى تروس
الدوائر المفرغة المظلمة . . كاننا نقاوم بلا ثمرة
مرجوة .

— التصادلية تقريرية وغائية فى نفس الوقت .
تقريرية من حيث انها تبين لنا كيف تعمل قوانا ، وغائية
من حيث انها حافزة للضعف والهزيمة على ألا يستسلما
للنتيجة الحالية المؤقتة . . وتذكرهما باستمرار بأن فى
داخلهما عناصر قوة خفية ستتحول الى ارادة انتصار .
أو بمعنى آخر أن التصادلية عقيدة أو فكرة ترمى فى
النهاية الى الغاء الهزيمة والغاء الضعف والغاء القبح
والغاء الشر أيضا وقت اللزوم ، لأنها لا تسلم بوجود
هذه الصفات بصفة نهائية ، بل تعتبرها غير نهائية .
والذى يجعل هذه الصفات نهائية تحديد لغوى لفظي

لا طبيعى • ان كل هذه الصفات نعمت بها حالة مؤقتة جدا للهزيمة التى تلازم المتصف بها ، ولكن على امتداد الصراع ينقلب الميزان • والتعادلية تنبه المهزمين والمستضعفين الى عدم نهائية حالة الهزيمة والى وجود قوى أخرى معادلة أو معوضة موجودة وجودا خفيا فى تركيب صفات الضعف • وهذا يجعلها غائية •

★ انت تعتقد اذن أن فلسفتك غائية من حيث انها حافزة للمهزوم على المقاومة •• لتحقيق التعادل والتوازن فى الحياة بين الانسان وما يصلحه ويضنيه •

— اذا توقف التعادل نموت • الحركة بين كفتى الميزان هى الحياة ، هى جوهر التعادلية ، هى ارادة منع طغيان كفة على كفة •

ان الواحدة تتغلب على الأخرى فى وقت ما ولكن لا وجود لما يمكن أن نعتبره انتصارا نهائيا لأحدهما • لأن قوى مجهولة تتولد فى الحال فى ضمير المهزم تحفزها للمقاومة • وهذا ما أفسر به وجود النقيضين دائما وحتمية التمويض • كما فى المقاومة السلبية من قوة أكيدة •• وكما تولدت المقاومة الشعبية من الهزيمة فى فرنسا ١٩٤٠ وفى مصر على مدى التاريخ • كما ان الانتصار يلد الانحلال •• وهكذا ••

الانسان متحد بالطبع ، ومقاوم لا يكل . ويريد
أن يتفوق دائما على أسباب هزيمته وضعفه ويعوضهما .

★ هل تعتقد ان ثمة علاقة بين عقيدتك في
التعادلية وعقيدة أرسطو في الوسط الذهبي بين
الافراط والتفريط . فارسطو يرى أن السعادة تتحقق
في اختيار الانسان للوسط العدل بين البخل والسرف
.. مثلا ، بين الزهد والاغراق في الملذات .. الخ .

— ليس بين عقيدتي وعقيدة «خير الأمور الوسط»
من صلة . فعقيدة أرسطو أخلاقية وسلوكية ، ولا شأن
لها بما في التعادلية من قضايا ترمى لتفسير موقف
الانسان من قوى الطبيعة والصراع بينهما .

★ أكلت لى مافى فلسفتك من غائية وحفز .. فهلا
يتناقض ذلك مع قولك في كتاب تأملات في السياسة :
« ان فكرة التقدم العقلي المطرد هي من أوهام العقل .
الخط المستقيم لا يعرفه غير العقل . أما الطبيعة
فلا تعرف الا محيط الدائرة » ؟

ممة

— لقد قصدت (الدائرة) مع حيث الشكل
لا المفزئ . ان شكل التطور الحضارى لا يماثل الخط
المستقيم ، ولكن يماثل الدائرة .. كدائرة الفلك ،

حضارة المصريين القدماء كانت دينية وأعقبتها حضارة
 الأفريق العرقية ، ثم موجة الحضارة المسيحية الدينية ،
 ثم عادت أوربا تبني حضارة عقلية ومادية . . . وهكذا
 التفكير المادى يعقبه تفكير روحى * وبرغم هذه الدورة
 المتصلة فالتقدم الى الأمام أكيد * كاجرام السماء تدور
 فى فلكها وفى نفس الوقت تسافر فى الفضاء *
 ان تكنيك التقدم عند الانسان يماثله تكنيك الرحلة
 الفلكية * ان الصاروخ المنطلق فى الفضاء نفسه يدور
 فى فلك خاص ، وفى نفس الوقت يتقدم وهو يدور *
 فيجاوز فلكه الى فلك أوسع وأبعد *

ان الدائرة فى عقيدتى ليست مجرد شكل هندسى *
 انها دورة . . . كالنقطة من المادة للعاطفة ، ومع العقل
 للقلب ، فى حركة "دائرة ومتقدمة فى وقت واحد *

ان التقدم سواء أكان فى الطبيعة أو فى البيولوجيا
 أو فى الانسان أو فى أى من نواحي الحياة لا يحدث فى
 خط مستقيم . . . ولكنه بعد دورة كاملة . . . أو فى دوائر
 متحركة * . بمعنى ان الانسان ينمو مع الطفولة وينضج
 وينتهى الى الشيخوخة ثم يرتد للطفولة مرة أخرى فى
 صورة بذرة طفل صغير ويعود وينمو الى النضج
 فالنماء * والتقدم يحدث بدورات الأجيال المتعاقبة *

والا لو كان التقدم فى خط مستقيم لقل الانسان الواحد هو هو والشجرة الواحدة هى هى ملايين السنين • أن كل كائن يكمل دورة عمر تمقبها بذرة جديدة • كل كائن يدور حول نفسه أثناء سيره كالأرض تدور حول نفسها وهى تسير ، كالأطباق الطائرة • وهذه الدورة هى التى تكفل النشاط المستمر والقوة الدافعة ••

وهذه هو المقصود بأن التقدم يسير فى دورات وان الطبيعة لا تعرف الخط المستقيم بل محيط الدائرة •

★ اننى أعود فأراك تعاني من مطبات اللغة •
فالكلمة الواحدة تحتل أكثر من تاويل • ولعل هذا التفسير لما تعنيه (بالدائرة) أن يكون جديدا على كثرة من الناس •

— ان اللغة أحيانا تلمب دورا سهنا ومضللا •
خذ مثلا استخدام كلمة الضعف أو القبح أو الشر فى مقابل كلمة الخير •• أن هذا الاستخدام فى حد ذاته ينطوى على تضليل لفظى • لان الصفة لا يمكن ان تتحقق للموصوف الا فى نطاق زمن معين

الضعيف لا يمكن ان يكون ضعيفا بالاطلاق على
مدى الزمن . . وانما هو ضعيف الان ، أو أمس . .
لقد أضاف أينشتاين بعد الزمن الى الابعاد الثلاثة
المعروفة من قديم . فأصبح هذا البعد الرابع أخلق
بتقريبنا من الحقيقة . وأريد أنا ايضا ان أضيف
عنصر الزمن الى الطابع والصفة التى نطلقها على الشئ
فتجعل بذلك فى مجال الصفات نسبية كنسبية أينشتاين
فى مجال الرياضة والطبيعة . .

وقد سقطت التماثلية فى شباك ومطبات اللغة
أكثر من مرة . ولولا ان اللفظ غير سلس لفضلت أن
اسمها « المقاومة » ، فهى حركة المقاومة فى الميزان
ضد رجحان كفة على كفة وطنيان كفة على كفة

والتماثلية هى حركة المقاومة نفسها وليست هى
حالة التوازن الختامية التى تنتج عن المقاومة .
فالتوازن موت وجمود ومستحيل .

ان الألفاظ تجمد الصفات ولكن الصفات قابلة
للحركة والتغير والتبدل فى الامتداد الزمنى . فعندما
نقول مثلا كلمة هزيمة أو قوة أو ضعف ، فهذه الألفاظ
تدل على صفة ما فى وقت ما . ولكن ما دام الزمن
يتحرك تتحرك الصفة تبعاً له . وهذا من جوهر قضائنا

التضادلية • الضعف لا يؤخذ على أنه ضعف مطلق • •
وانما تتغير صفته في الامتداد الزمني لوجود بذور
القوة الكامنة فيه والاختدة في النمو • وهذه هي حركة
التبادل أو مقاومة رجحان الكفة في وقت معين ومكان
معين • ان كل صفة تحمل بذور نقيضها داخلها •

★ ارى اننا في بعض المواضع (فكرة الصراع
المستحيل مثلا) قد اقتربنا من العيشيين ولعل مسرحيتك
« ياطالع الشجرة » ان تؤكد هذه الصلة • ومع ذلك
فاني اريد ان اناقشك في هذا الموضوع نظرا لاني
لا اعتقد ان الموقف العيشي يمكن ان يطرأ على الانسان
بلون مقدمات • ولعلني ان يكون لي رأى خاص في
مسرحية الشجرة ساناقتك فيه في حينه • أما الآن
فاني ساكتفي بمناقشتك في الجانب الفلسفي الجوهري
الذي يتميز به العيشيون • فالعيشيون يبدون من أن
الانسان يقف ازاء الكون ويطرح عليه الاسئلة •
والكون صامت قامض لايجيب • ويرتبون على ذلك
عبث الكون وعبث الحياة فما رأيك أنت في هذه
القضية ؟

.. أنا أوافق العيشيين على تساؤل الانسان وصمت
الكون • وهذه حقيقة قائمة منذ الازل لا أستطيع أنا

ولا يستطيعون هم ادعاء اكتشافها .. الحقيقة ان
 الكون بسلامته ولأنه لا نستطيع ان نلتصق به بالاحتمال من
 أنا ؟ ما معبري ؟ يا أنت ؟ بل الجواب والموت لا تسقط الشك
 ولا جواب . والذي جرده الميثيقية في مقتضاه ، القسمة
 استنتاجهم أن الكون عبث لا معنى له . وهذا نوع مزر
 مع التسليم .

نعم نفترق عنهم في أننا لا نحب أن نلقي على
 الكون هذه الأسئلة البشرية . أن الكون تركيب غريب
 جدا وبديع بهذا وأنا أتمتع بهذا (التماسك الفائق)
 واقع بمتعته به عن طريق الأسئلة الباطنة
 ان الإنسان يضمن على الكون صفات مختلفة
 حسب منفعة وضرره .. ولكن هذه الصفات مع خلق

الإنسان وحده وليست صفات للكون
 لماذا نفترض أن تتكلم الشجرة ؟
 ان الشجرة تشمر ولا تتذوق أريجها . فهل هذا
 عبث منها ؟ انها تؤدي وظيفة غاية جدا بالنسبة
 لنفسها . ان الكبد السليم القوي في جسم الإنسان
 يحقق ذاته بأن يفرز عصاراته بانتظام وبقوة غير محتاج
 ان يشعر أو يدرك أن فلانا الفلاني يتمتع بهذا الكبد
 ان غاية الوجود هي أن يؤدي كل كائن وظيفته على
 أكمل وجه . فهل هذا في حد ذاته عبث ؟

اننى افترق هنا عن المبشرين وأعرض عليهم

★ ولكننى أعتقد انه لا مفر للانسان من الأسئلة
وانت نفسك فى تراجيدياتك الكبرى كنت تلقى
الأسئلة ، وتنتظر الجواب ..

— فليطرح الانسان الأسئلة وليقبل مع ذلك صمت
الكون . ان الأسئلة تطلقها الافكار . من الجائز أن
بعض الافكار عبث بينما الحياة قيمة وقوة فى حد
ذاتها . ان المبشرين أمام الكون أشبه بطفل صغير أمام
رجل كبير . الطفل يحاول أن يصغر الرجل ويقصر
قامته حتى يتسنى له أن يلعب معه . ان الكون اكبر
منهم .

أنا أختلف معهم فى مذهبهم واجتهد ألا يجرجرونى
الى الشكل الفنى الذى اشتهروا به . اننى أضع قدما
واحدة عندهم — فى حدود الشكل لا الفكر — وأتفق
معهم فى صمت الكون وهو المبدأ الذى يبدوون منه .
أما اتخاذى شكلا مماثلا لما يتخذونه من أشكال فى
يا طالع الشجرة أو غيرها فلم يحفزنى له غير أنى أريد
أن أجرب وأن أجوب ميدان التجارب المتحررة من
الأسس التقليدية فى الفن . ان الفن التقليدى فى كل

مجال قد وصل الى ذروته التكنيكية ولا بد من عملية
تطعيم جديدة للفن كما يحدث عندما تبلغ شجن القطن
أو المانجو ذروتها في صنف من الأصناف لا بد من
تطعيمها بأنواع جديدة • ان الفن حركة من حيث انه
يصدر عن العقل الانساني المتحرك - ولكنى أختلف مع
المبشرين في الغموض والكآبة والرغبة في التعمية
والادهاش لمجرد الادهاش باستخدام معميات تثير صدمة
وتحدث ضجة • كل هذه الاعتبارات أراها غير جدية
ووقتية بحتة • لذلك أريد أن يكون البحث في ميادين
جديدة على أساس الوصول الى شكل نافع ويتميز بالسلامة
والوضوح الذى يضمن للناس أن تتذوقه وتشارك
في فهمه • فمثلا • • لعلك لاحظت أن مسرحية « رحلة
قطار » لا تتسم بالصعوبة في الفهم • ما هو التجديد
فيها ؟ انه الخروج عن المنطق في اختلاف الناس على
ألوان الاشارات اختلافا لا يمكن أن يحدث • ولكن
المشاهد يتقبله ويساير القصة • •

ورغم هذا الاختلاف بين الناس حول لون الاشارة
فالمسرحية مرتكزة على حقيقة ربما لا توافق هوى المبشرين
وهي انه حين آذن القطار بالمسير لم يختلف أحد على
التعلق به والركوب • • فاذا كان القطار يرمز للحياة

فان الناس قد لا تتفق على ألوان اشـارات الطريق ولكنها
لا تختلف أبدا على التعلق بالحياة ومواصلة السير فى
رحلتها . .

★ ولكن يا طالع الشجرة تتميز بلوحة أعلى من
الغموض . .

ربما كان اختفاء الجثة فى الصفحة الأخيرة
واختفاء السخلية . . هو ما يستمها بالفحوض . ومن
رأى اذا مثلت ان تنتهى المسرحية ويسدل الستار عند
ذهاب بهادر ليحمل جثة زوجته لدفنها ولا نبين ما اذا
كان وجدها أو لم يجدها ولا نشير أية اشارة لاختفاء
السخلية . . هـ . . ما رأيك ؟

★ أنا شخصا لا أشارك من اعترضوا على يا طالع
الشجرة فى كل أوجه اعتراضهم . فمثلا الغاء الزمان
والمكان . . أو ما عبرت أنت عنه فى ارشادات المسرحية
بقولك : « لا توجد مناظر فى هذه المسرحية . .
ولا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة . . فالماضى
والحاضر والمستقبل كلها فى نفس الوقت . . والشخص
الواحد يوجد أحيانا فى مكانين على المسرح ويتكلم
بنفس صوته مرتين فى نفس الوقت . . » الغاء الزمان
والمكان هكذا يمكن أن تجد له سنداً فى المسرح الواقعى

نفسه • • فى مسرحية «وفاة بائع متجول» لأرثر ميلر •
فقد كان بطلها ويل تخاطبه زوجته مثلاً فى بيته
بنيويورك بينما هو يخاطب أخاه الساكن فى الاسكيا
ويدور بينهما حوار زمنه فى الماضى البعيد • • وهكذا •
وقد استند ميلر فى ذلك الى اصابة بطله بنوع من
الشيزوفرانيا • وعندى أن كل انسان مصاب بدرجة
من البرجات بداء أحلام اليقظة • وانه يمكن للفنان
« الواقعى » أن يحطم حدود الزمان والمكان لخدمة
موضوعه الفنى حتى لو لم يستند الى مرض ما يعانيه
بطله • • •

بل انى أجد عندك أنت نفسك وقيل « أرثر ميلر »
مقدمات لذلك التحرر من الزمان والمكان فى أهل الكهف
وشهرزاد • لعل من العسير ملاحظتها ولكنها موجودة •
فى الموضوع لا فى الشكل • فإن مشلينيا مثلاً ينتمى
لزمان مضى - ويخاطب حبيبة لعلها ماتت منذ ثلاثمائة
سنة وعفت ، ولكنه يوجه الخطاب مع ذلك لمسميتها
وشبيبتها الماثلة أمامه ، ويحاول أن يقفز حاجز الزمن
ليواصل غرامه القديم بعد مئات السنين مع سمية وشبيهة
حبيبته • • ومع أنك تناولت هذه المفارقة على نحو
« واقعى فى الشكل » إلا أنك كنت تستطيع أن تكسر
هذا القيد « الشكلى الواقعى » دون أن يختل موضوع
المسرحية ودون أن تتعرض لمشاحنات كثيرة •

أما مسألة اختفاء الجثة واختفاء السحلية فما انت ترى الغاءهما حتى يسلس فهم المسرحية لجمهور أوسع وحتى تخلصها من الاغراق فى الابهام • وهذا يشجمنى أن أقول باطمئنان انك طالب تجديد لا طالب تجريد •

— مضبوط • • ان المدرسة التجريدية تخلق لنا امساخا لا بشرا • ذلك فيما عدا مسرحية « فى انتظار جودو » التى تقترب من الخلق السوى • أما الباقي فامساخ معملية طبخت فى المعامل ، وليست مستقاة من حياة البشر ، ولا تقوم بذاتها • فالفرق لا يمكن أن يقوم على معمليات • والفرق عظيم بين المستوى الفكرى العالى وبين طبخ امساخ معملية • ومع ذلك فهم أفادونا فائدة أكيدة • ان التقليديين أمثال آرثر ميلر يلتمسون حجة كحجة الشيزوفرانيا يحتجون بها وهم بسبيل تحرير الموضوع من قيود الشكل ، ولكن التجريديين أوحوا لنا الا ضرورة للتمس للجمهور تعليقات منطقية لما نريد أن نظهره فى أعمالنا الفنية من أوضاع لا منطقية • وقد استفدت أنا منهم أن أضع أشياء لا منطقية كالمحقق الذى يرى أشياء فى الماضى والحاضر (فى يا طالع الشجرة) وغير ذلك من الأوضاع المستحيلة واللامنتطقية دون أن يستغرقنى تحليلها أو اخضاعها للمنطق • • اننى أضعها على أساس أنها أجزاء من العمل

الفنى ، لأن العمل الفنى يريد أن يؤلف صورة معينة
دون تعليقات • وما دما لسنا فى المسرح الواقعى ••
غان القارئ أو المتفرج سيعتاد - بعد العبدمة الأولى -
على هذا الاسلوب اللامنطقى ••

ولكننى أنمى على التجريديين أنهم أفرطوا وبالفوا •
وأنا أريد أن أقتبس من أسلوبهم بقدر ضئيل لأصنع
مسرحا يكاد يوهمك بأنه طبيعى وعادى •• ثم بعد
التأمل فيه ستجد ان عناصره غير تقليدية وغير طبيعية
ولكنها تدخل نطاق فهمك واستمتاعك وتذوقك دون أن
تصدمك أو تثير فيك النفور من غرابتها المفرطة ••
هذا ما أريد ••

أريد أن يحصل التطعيم بين التجريديين أمثال
بيكت ويونسكو وبين التقليديين أمثال سارتر وكامى
•• وأن نخرج من ذلك بنوع سهل الاستساغة والتناول
ويتميز فى نفس الوقت بالجدة والطرافة ••

★★★

ماذا قال الحكيم ؟

لقد أكد ان التعادلية تمنى الصراع وتحفز على
المقاومة •

مسرح توفيق الحكيم

★ ما مذنبك نى المسرح ؟ هل مسرحك عقلى ؟ هل هو فكرى ؟ .. هل هو مسرح أقنعة ؟

... مسرحى فكرى ، حيث أنه يقوم على أفكار ، ويمكن أن تعتبره عقليا ، وهو بالضرورة رمزى ، لأن الرمز ما هو الا انعكاس لعمومية الفكرة التى تقوم عليها المسرحية ، وهذه الفكرة تتعدى فى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها فهى ليست فكرة تخص أحد الناس ، دون غيره ولكنها رمز لطابع بشرى شامل .. كفكرة صراع الانسان مع الزمن مثلا «فى أهل الكهف» .

والشخصية عندى نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس . الشخصية عندى شاملة من حيث انها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم . فمشلينيا بطل أهل الكهف لا يتميز بصفات ينفرد بها عن سائر الناس ، وانما هو يمثل كل الناس فى مواجهتهم ومقاومتهم للزمن ونضالهم بأمل تحقيق الحياة خارج الزمن .. أى الخلود . فاذا شئت فقل ان

مسرحى بذلك مسرح أقنعة • ان مسرحى خليط من كل هذه الصفات • لأن أساس المسرح من حيث الشكل هو المسرح الاغريقى • والمسرح الاغريقى يتميز بكل هذه العناصر

★ لقد قيل ان ايسن يبدأ فى مسرحياته من القضية لينتهى الى البشر بينما كان تشيكوف على العكس يبدأ بتصوير الناس ويخلص من ذلك الى القضية الفكرية وقيل أن مسرح تشيكوف بذلك مسرح انسانى وواقعى فى حين أن مسرح ايسن مسرح فكرى • فهل ترى غير ذلك ؟

— ان (المسرح) فى رأى (هو القضية) • ولو أنى ميال للحرية فى الفن ، وأفضل أن يتسع الفن لكل مذهب وأسلوب • • أنا ضد الحصر من أى نوع بطبيعتى ، ولكنى أريد أن انبهك الى انه لا الكثير من مسرحيات شكسبير ولا الكثير من مسرحيات تشيكوف تعتبر من فن المسرح الحقيقى بمعناه الصارم • ان المسرح الحقيقى بهذا المعنى الصارم هو سوفوكليس وايسن وشو — الى حد ما — وسارتر وكامى وكل من اعتبر القضية هى قوام المسرحية التى منها يبدأ • القضية هى التى تقوده الى الشخصية وليس العكس •

مسرحى فى جوهره • وتشيكوف كاتب قصصى فى أعماقه • وكلاهما بعد ذلك استخدم المسرح • وهذا هو الفرق أيضا بين سوفوكليس وشكسبير • الأول شاعر مسرحى والثانى شاعر قصصى تأثر بقصص بوكاشيو وبلوتارك فى قصص السيرة التى كتبها • • أكثر مما تأثر بتراجيديات الاغريق وربما كان شكسبير أمتع وأعجب وأرحب من سوفوكليس ولكنه أقل منه قدرة على التركيز الدرامى •

ومع ذلك فلا بد أن نطعن الى أن الفكر ليس الخطابة والقضية ليست المناظرة والمناقشة المملة كما عند برناردشو أحيانا • •

ولا ينبغي أن ننسى الفن ويجب ألا نخلص المسرح من مبادئ الحدودية والفرجة السهلة ، ليقع فى المناظرة المملة • ان الماصم من ذلك هو الفن • هو الشكل الفنى وما يقتضيه من مواهب • يمكن لأى جزار أن يصارع الثور ! ان مصارعة الثيران فن عظيم يتدرب له المبتادور والثوريادور سنين طويلة وتلزمه مواهب عديدة لجعل المصارعة متعة خالصة • وكما لا يمكن لكل جزار أن يكون مصارع ثيران لا يمكن لكل مناظر أن يكون كاتب مسرح • •

✱ فلنتوقف بعض اللحظات عند مسألة « الشخصية »
 فوق المسرح . كيف ننكر على الفنان بناء ما يسميه
 النقاد عامة بالشخصية « الفنية » أى التى تتميز بعدد
 لا نهائى من الأوجه والسطوح تميزا لها عن الشخصية
 المسطحة ذات الانفعال الواحد واللون الواحد والصفة
 الواحدة ؟ لقد دأب دارسو المسرح على دراسة سلامة بناء
 الشخصية ودرجة اقناعها أو واقعيته . . الى آخر هذه
 التحليلات والبحوث . فهل كانت مثل هذه الدراسات
 ضربا فى الفراغ ؟

— الشخصية المسرحية تتجلى مع خلال القضية
 والمشكلة ، ان الروائى هو الذى يصنع الشخصية أولا
 ثم ينسج من حولها الحوادث والمشكلات والحيوات
 الكثيرة والاطارات المختلفة والبيئات . . حتى تراها
 أمامك فى أطوارها المختلفة وأدوار حياتها فى العمل
 والبيت والشارع . ولكن الشخصية المسرحية تتخلق من
 القضية والموقف . فنحن لا نعرف من أوديب الا ما له
 علاقة بقضيته ومشكلته . . أما ما عدا ذلك ففى الظلام
 لا نراه ولا نعلمه .

✱ الا يجزنا ذلك الى نوع من التجريد فى بناء
 الشخصية أو على الاقل الى ذلك النوع من الشخصيات

— لذلك سبب واحد واضح •• هو أن قضية السلطان الحائر أبسط وفي متناول افهام الجمهور الواسع • سلطان حائر بين القوة التي تفرضه وتعرضه والقانون الذى يتحداه ويحميه : بينما قضية الصراع مع الزمان فى أهل الكهف قضية صعبة غير ملموسة للجمهور الواسع • والا •• فهل تعتقد ان السلطان الحائر نجحت مثلاً للسبب الذى تنجح به المسرحيات التى تعتمد على الفرجة ؟ •• هل يرى الجمهور السلطان فى مبادلته أو فى الميدان بكامل سلاحه يبارز الخصوم ؟ أين اذن يكمن سر نجاح السلطان الحائر •• مع أن أسلوبها أقرب للمناظرة المباشرة الصريحة من أهل الكهف •

ان الموسيقى وملابس السلطان لم تكن هى المنصر المتع للناس ، وانما القضية • بطل المسرحية هو القضية التى استحوذت على الناس • وهذا هو المثل الذى يوضح ما أقول •

ان المتعة المسرحية تختلف عن متعة السينما أو الغناء أو القصة أو الرواية • انها متعة مستمدة من طبيعة المسرح الخاصة •

★ هل تعتقد بتقسيم التأليف المسرحى الى نوعين :

المسرحيات الأصلح للكتب والقراءة والمسرحيات الخافلة بالحدث والحركة والشخصيات .. وهى الأصلح للمنصة ؟

— اذا كانت هناك مسرحيات أصلح للكتب والقراءة
على نطاق واسع فهى مسرحيات شكسبير نفسه . وليس
هذا رأى أنا وحدى .. انه رأى الكثيرين من النقاد
أيضا اذ انهم يجدونه أمتع فى القراءة .

والدليل على أن مسرح شكسبير أقرب للرواية
المقروءة هو تعدد المناظر الهائل كأنها فصول رواية .
وهذا لم يكن ليخطر على بال سوفوكليس أو مولير .

★ مثل تعتقد ان ثمة مسرحا فكريا أخلق بالقراءة
ولا يناسب المنصة ؟

— فى الحقيقة لا يوجد المؤلف الذى يضع فى رأسه
كتابة مسرحية للقراءة فقط دون التصور الاخراجى لها
على المسرح مهما كانت صعوبته . حتى ذلك الذى يطبع
المسرحية أولا للقراءة هو فى الحقيقة يقصد اخراجها
فى رأس القارئ ما دام اخراجها على المسرح غير ميسر
لسبب من الأسباب . ولكن الذى يحدث هو أن المؤلف
يختار لفكرته أولقضيته القالب المسرحى الذى لا يناسبها
غيره .

المختلفة هي التي جعلته يحشد في مسرحياته كل ما يعتقد انه يرضى كل الأذواق من الدهماء الى العظماء الى المفكرين . فمسرحياته عالم مكتمل ، قائم بذاته ، كل هذا لاشك فيه . ولكن الذى حدث بعد ذلك خصوصا فى العصور الحديثة هو اكتشاف شكسبير ككاتب له متعة فى القراءة تعادل متعته فى التمثيل . وفى أيامنا هذه على الاخص ، بل فى نظر المعرفة الحديثة أصبحت قراءته ضرورية ، لعمق ما توحى به من دراسات نفسية ، وأفكار فلسفية واجتماعية ، فضلا عن التصورات والتعبيرات الشعرية التى تتطـلب الدقة فى استيعابها حتى على الانجليزى المعاصر . . آه .

والواقع ان الموضوع يحتاج الى توضيح كثير ، بل ان التوضيح والتفسير يجب ان يشملا قبل كل شيء كلمة المسرح ، ومعنى قولى « المسرح الحقيقى » . . فأنا أعنى بالمسرح الحقيقى هنا المسرح الأصـلى بمفهومه القديم الصارم الذى نشأ عند الاغريق ، وليس معناه المسرح الأكثر قابلية للتمثيل . لذلك فان قولى بأن أبسن فى نظرى أقرب الى المسرح الحقيقى الصارم من شكسبير ليس معناه انه أكثر قابلية وجاذبية على الحشبة أمام الجماهير ، بل العكس هو ما يحدث تماما ، فان

شكسبير لا يقارن بأحد في قابليته وجاذبيته للتمثيل أمام الجماهير ، في حين ان آيسن لا يروق للكثيرين ، بل ان فيه اخيانا تطويلا واملا لا في بعض الحوارات تتوقف معه الحركة على المسرح . ومع ذلك فان آيسن عندي بتركيزه الدرامى حول القضية والفكرة أقرب الى روح المسرح الحقيقى القديم الصارم من شكسبير الذى خرج من هذا النطاق الى نوع جديد من المسرح يزخر بكل أنواع المتعة والفرجة . فمسرحه حانوت ألف صنف : فيه الامتاع القصصى والشاعرى والفكرى والانسانى . بل والترفيهى ايضا . وهو لهذا كما قلت متفوق تفوقا بارزا فى العرض التمثيلى أمام مختلف انواع الجماهير . على أنه من جهة أخرى قد أثبت كما قلت ايضا تفوقه كذلك فى القراءة الى حد أبعد ، وعند جماهير أضخم .

لنفس هذه الأسباب ، وعندما قلت :

« ان شكسبير أمتع وأعجب وأرحب من سوفوكليس ، ولكنه أقل منه قدرة على التركيز الدرامى » . . لم يكن لهذا القول علاقة بالقابلية للتمثيل والامتاع والنجاح على المسرح ، الذى تفوق فيه شكسبير بلا منازع . وأظن ان قصدى هذا مفهوم . ان مسرح سوفوكليس كالمعابد الاغريقية . بأعبدتها المتزنة الراسخة ، فن مركز فى

شكّله ومضمونه . . فى حين ان مسرح شكسبير مثل الكنائس القوطية ، يتوه فيها الخيال بين أبراجها المديدة ، ونقوشها العديدة ، وتماثيل القديسين فيها والصالحين تجاور أضنام الأبالسة والشياطين . كل شئ يمكن ادخاله فى عالم شكسبير . انه فى عصره كان يعشده لجمهوره كل فرجة ومتعة القصة والسينما والسيرك ، وفى المسرحية الواحدة أحيانا . انه فعلا معجزة مسرحية ، وهو حقا خلاصة الانسانية كلها فى فنه . ومع ذلك فانا شخصا أفضل سوفوكليس ، وأنا حر فى مزاجى . أنا أريد من المسرح أن يدخلنى فورا فى لب القضية . فانا لا أطلب منه المتعة أيا كانت ، وانما أريد منه متعة خاصة به هو وحده صاحبها (دون القصة والسيرك والسينما) المتعة التى يستطيعها هو وحده ، وهى الصراع المركز داخل فكرة وقضية . هذا رأى الخاص اذا شئت . انى أفضل الفن الفرعونى والاغريقى على الفن القوطى . ان التركيز الدرامى الشديد عند سوفوكليس يبهرنى . وعندما حاولت فى « أوديب » أن أضيف عمودا واحدا على معبد سوفوكليس اختل فى الحال التوازن فى مسرحيتى كلها . .

ولكن هل يستطيع الفن المسرحى فى زماننا أن

يلتزم بروح المعبد الفرعوني أو الاغريقى ، بكل هذه
القوة والصرامة ؟ أنا نفسى لم أستطع ذلك ، وصرت
أهيم فى كل واد ، حتى وادى اللامعقول ، ولم يبق لى
الا الحسرة على نفسى والاقرار بمجزى ، وصلاة الاعجاب.
الصامته فى معابد العباقرة الأقدمين » .

انتهى حوار الحكيم مع الدكتور حسين فوزى .

★★★

نمود لمناقشة الحكيم فى مسرحه على ضوء ما سماه
« بروح المسرح الحقيقى » .

★ هل يعنى رأيك فى روح المسرح الحقيقى ، أو
روحه الاغريقى الأصيل ، أى رفض للاتجاهات الأخرى
التي اتجه اليها المسرح ؟

— أحب ألا يفهم من كلامى معنى الرفض أو
التقييد . فانا كما قلت لك ميال للحرية فى الفن .
ولكنى أعرض هذا الرأى كى نحسن فهم الاتجاهات
المختلفة فى فن المسرح ، ولكى ننطلق فى آفاق التجديد
والتنوع ونحن ندرك أصول هذا الفن القديم ومنابع
جماله الخاص .

★ أود أن أسالك اذن عن مسرحيات لك لم تلتزم
فيها بهذه الروح الاغريقية الصارمة وبخاصة المجموعة
الشيقة التي سميتها مسرح المجتمع ..

— فى بعض مسرحياتى لم ألتزم فعلا بما وصفته
بالروح الاغريقى .. بل كنت أقرب الى تصوير بعض
شخصيات المجتمع ونقد بعض مظاهر حياتنا المصرية .
ذلك ان من واجب الكاتب المسرحى فى عصورنا الحديثة
أن تكون له مهمة المساهمة فى تصوير ونقد وتطوير
وتسجيل مظاهر وتحولات المجتمع الذى يمشى فيه ويرى
انه فى حاجة الى قلمه كمواطن يساهم فى الاصلاح .

★ سينقلنا هذا الرأى الى مسرحيتك الهامة «شمس
النهار» .. التى اعتبرها الكثيرون نموذجا راقيا
للمسرح التعليمى عندنا .. وتستمد هذه المسرحية
أهميتها من انها عمل فنى رائع من الناحية الجمالية ،
وواضح فى هدفه الاجتماعى الاصلاحى فى نفس الوقت .
فهل ترى لهذا الاتجاه المسرحى أهمية خاصة فى الوقت
الراهن ؟

— فى الواقع ان المسرحية التعليمية فى نظرى ،
وربما كل فن تعليمى اصلاحى هو فن ضرورة .. أى
ان الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية أو اصلاحية

ويشعر أن من واجبه أن يقوم به • والمهم فيه أن يكون القيام به صادرا عن ارادة حرة وشعور صادق • على أن هذا النوع من الفن ، على الرغم من أهميته وضرورته وعظم نتائجه أحيانا من الناحية الاصلاحية والاجتماعية ، فانه من الناحية الفنية يحتاج الى حذر شديد • فان الاكثار منه أو الافتمال فيه قد يؤدي الى مزالق تخرجه عن نطاق الفن الجيد أو عن نطاق الفن اطلاقا •

★★★

ان فى رأى الحكيم عن (روح المسرح الحقيقى)
روح تضحية لأن ذلك الرأى لا ينطبق على جميع مسرحياته •

وأحب ألا يضجر فنانونا الشبان بهذه الدعوة
المخلصة التى يدعوننا بها كاتبنا المسرحى الكبير الى
التبصر بروح المسرح الاصيله وجوهره الأول ••

ولا أجد أنا فى رأيه ما يناقض نزعتة الأكيدة
للتجديد والتحرر من القيود التقليدية للفن - التى عبر
عنها فيما حدثنى عن (يا طالع الشجرة) ••

فأى تناقض بين أن نفطن لأصل فن المسرح وأن
ننزع للتجديد ؟

ان فهمنا التسليم لجوهر فن المسرح .. ادعى لأن
يوجه نزعتنا للتجديد وجهة قوية وسليمة .

ان بعض الناس يظنون - لنجاح فنون السينما
والرواية والقصة - ان المسرح يجب أن يتطور في اتجاه
هذه الفنون .. وهذا ظن خطير . فالمسرح في مثل هذه
المباراة لن يصادف الا الهزيمة والضياع . يجب أن يظل
المسرح هو المسرح .. كى يعيش .

ومهما كانت للسينما من متعة للحس يجب أن تبقى
للمسرح متعة الفكر .. كى يصمد للمباراة .

الحكيم ينفى أن مسرحه « الذهني » كتب للقراءة
لا للتمثيل . ان اتجاه كلامه يشير الى ذلك . لقد اعتبر
مسرح شكسبير هو المسرح الخليق بالقراءة بينما اعتبر
المسرح الفكرى .. مسرح القضايا الذهنية .. مسرح
أبسن وشو وبرانديلو وجيرونو وستريندبرج وسارتر
وكامى هو الذى يلتزم بروح المسرح الحقيقية .

رواية غرابية فى أن ينطوى حديثه على هذا المعنى -
رغم تجنبه الحديث المباشر عن مسرحه فى هذا الصدد؟

أية غرابة فى أن يكون هذا هو رأيه أو رأى كثيرين
غيره . . اذا كانت منصة المسرح لا تنوم بانتاج مسرح
العبث الذى لا يتصف فحسب بأنه مسرح عقلى وذهنى
بحث ، بل تنبنى أفكاره العقلية والذهنية الصرف أيضا
على المنطق المعكوس والتأمل اللامعقول . .

فأولى بالمسرح الذهنى « المعقول » ألا تنوم المنصة
بحمله .

الملاحة في بحار صعبة

الملاحة في بحار صعبة

الكتابة كالملاحة في بحار صعبة .. الكتابة كالملاحة
في بحار مجهولة .. ليس هدفها اكتشاف قارة جديدة .
أو اكتشاف جزيرة الكنز .. وانما هدفها اكتشاف
الذات ، ذات الكاتب وذات القارئ من قبلها . اكتشاف
الذات هي البداية الصحيحة والمفتاح الضروري للقيام
بالفعل القومي والاجتماعي الصحيح ، في الزمن
الصحيح . واكتشاف الذات ليس مجرد الوقوع على
جزيرة في المحيط .

وانما هو تحديد موقع هذه الجزيرة في المحيط ..
اكتشاف الذات هو اكتشاف علاقة الذات بالآخرين ..
اكتشاف الذات القومية هو تحديد موقفها من العالم
وموقعها في الزمن ..

اكتشاف الذات القومية والاجتماعية هو اكتشاف
العلاقات بينها وبين العالم والعصر .. لا أزعـم أن هذا
يمكن أن يكون فى طاقة كاتب فرد .. وانما هو جهد
جيل .. ولكن كل كاتب فرد قد تأمل هذه المرحلة .. وكتب
عنها اما مباشرة أو ضمنا ..

دعنى أطلب اليك أن ترافقنى ، أن تبـحر معى فى
البحار الصعبة التى عانيت الملاحـة فيها سنين .. هذه
ذكريات أو مذكرات شتى وأوراق متناثرة هى خواطر
ملاح مغترب فى البحار .. يبحث عن ذاته .. عن ذاتك ..

الفريد فرج

الأصالة والمعاصرة

نحن والعالم

غضب أحد الزملاء من قولي في أحد المؤتمرات
الثقافية العربية أن الثورة العربية جزء من الثورة
العالمية .

اعتبر الزميل الكريم أن هذا الزعم تصغير من شأن
الثورة العربية ويعرض أصالتها للتشكيك . . فطلبت
بنفسي تحوطا من المساس بأية مشاعر قومية تصحيح
عبارتي بحيث تصبح : الثورة العربية موصولة بالثورة
العالمية . .

هل تجاوزت الدقة في التعبير ؟

مهما كان الأمر ، فكم نعماني - في الجانب الآخر -
من ادعاءات المدعين أن ثمة أفكارا أصيلة (هي بالطبع
أفكارهم) وأفكارا مستوردة (هي بالطبع أفكارنا) !!

أيعنى كلامى اذن بطلان كل دعوى للأصالة ؟ دعنا
نطرح السؤال البديهي الأول : ما هى الأصالة ؟ أمى
موقف من العالم ؟ أم هى موقف من الماضى ؟

فى مؤتمر مسرحى دولى عقد فى كويا ، كنت
بشخصى المتواضع ، الوفد العربى الوحيد من بين وفود
تمثل أوروبا وأمريكا اللاتينية ..

وفى نهاية المؤتمر تشكلت من بين الوفود لجنة
تحكيم لمنح جائزة ذهبية لأفضل مسرحية كوبية .

كان مندوبو ثلاثين وفدا قد اجتمعوا بكاملهم فى
القاعة فى جلسة أخيرة ، وكنت - بحكم القرعة - قد
أخذت مكانى مع عضوين آخرين فوق منصة الرئاسة .

أما شرفة القاعة فكانت غاصة بطلبة المعاهد الفنية
الذين رأت ادارة المؤتمر استضافتهم طوال جلسات
المؤتمر لينتفعوا بالمناقشات .

جرى أخذ رأى على المسرحيات بكلمات مختصرة .
وبعد عدة تصفيات انحصرت المنافسة بين مسرحيتين ..
احدهما : (وكانت أكثر نصيبا من التأييد) تنتهج
أسلوب وفكر أحدث الصيحات المسرحية الأوروبية :

آنذاك ، وهى « مسرح القسوة » بينما تنحو الثانية نحو الواقعية الاجتماعية والنقدية وتقدم بقوة واقتدار شخصيات كوبية واقعية فى مشاكل حقيقية .

كنت من أنصار المسرحية الثانية ، وكانت الأغلبية الأوروبية تميل الى تأييد الأولى . اندفع الحوار بسرعة نحو التصويت النهائى وقد اتضحت نتيجتها سلفا ، فأخذت الكلمة وقلت :

اننى أطلب من السادة المندوبين مراعاة اعتبار هام ومناقشته . . وهو أن المسرحية الأولى جيدة ، ولكنها لاتعبر عن الانسان الكوبى ، بينما المسرحية الثانية لاتقل جودة وتعبر عن المجتمع الكوبى وتطرح مشاكله . ولا بد أن يكون هذا فى اعتبارنا عند التصويت ، لأن الفن مقياره الحقيقى هو التعبير عن الزمان والمكان ، وليس للفن مقياس مجرد عن الزمان والمكان . اننى بصفتى من وفود العالم الثالث ، أعلق أهمية كبيرة على هذا الاعتبار .

ران صمت كأنى قلت شيئا يحتاج للهضم . . قطعتة مندوبة فرنسية تقديمية ، بصراحتها واندفاعها الفرنسيين . .

— ماذا تقول مسيو ؟ أتقول ان ثمة مقياسا نسبيا
للفن ؟؟ أولا لا !! أما أنا فاجزم أن الفن واحد ، كما
أن الحضارة الانسانية واحدة . . ترتيبا على أن الانسان
واحد .

قلت :

— لك أن تتهمينى بالمنصرية من أية ناحية تنظريه
الى ما أقول ، ولكن اسمحى لى أن أتهمك بدورى
بالمنصرية بسبب زعمك اللاعنصرى . (كذا) أن
الحضارة واحدة ، أن هذه الحضارة التى تعترضين على
بها ذات مركز واحد ، وهو فى ظنك مدينة باريس .

فوق اللفظ والضجيج صاحت :

— لا بد أن أتكلم بدورى : اسمحوا لى أن أتكلم . .
ان ما يقوله السيد المندوب العربى خطير . وهو أهم من
أن نسرع بالتصويت ويمضى كل منا الى بلده بالأفكار
التي أتى بها . هذا مؤتمر وتحكيم ، ولذا فأنا أطلب
منكم التوقف برهة لنفهم بالضبط ما سمعناه . ماذا
يريد المندوب العربى أن يقول بكل وضوح ؟
أحسست أن حماسا دب بين جمهور الطلبة فى
الشرقة ، وتطلع المندوبون الى باهتمام . . فقلت :

— اننى أنتمى الى شعوب بعيدة عن بلادكم جغرافيا،
ولعلها أيضا غير مفهومة تماما لمعظكم . ما أقل
ما استمعتم لما نقول . لعلنا لا نملك الثروة أو القوة
الكافية لنقول . لا تبتسموا من فضلكم ، فلعل هذه من
الفرص النادرة التى تتاح لكم لتحكموا على أفكار
مختلفة عن أفكاركم ، أحكاما ايجابية أو سلبية ، الا أنها
غير مبتسرة .

فى رأى انه قد فات الزمان الذى كان فيه العالم
واحدا بمعنى أن الاشعاع الثقافى فيه واحد الاتجاه . .
فات الزمان الذى كان فيه العالم يتألف من مدينة أوربية
وريف اسيوى أفريقى أمريكى لاتينى . فات الزمان
الذى كانت فيه القيمة الوحيدة لهذا « العالم الثالث »
هى انه مخزن للمواد الخام ولل فولكلور وللآثار . ان مصر
ليست هى مجرد الهرم القديم . ولا أفريقيا هى مجرد
الأقنعة المخيفة والايقاعات الزنجية التى لاتنتمى للفن
المعتمد عالميا الا من خلال الأوركسترا الأوروبية .

فات زمان كان فيه الفن المقول بأنه عالمى هو الفن
الأوروبى . والمسرح المقول بأنه عالمى وعصرى هو
مسرح « العبث » فمسرح « القسوة » فمسرح « الحدث » .
الى آخره . فات زمان كان فيه فننا « الآخر » يقاس بالفن

الأوروبي قياسا اعتباريا فإذا ضاهاه وطابقه تقليدا
ومحاكاة كان فنا جيدا ، وإذا خالفه شكلا أو مضمونا
كان من قبيل الفن غير الناضج وغير القوي وغير
الانساني ، والتقليدي (كذا) ! *

أنا أزعم أننا نعيش اليوم في عالم متعدد مراكز
الاشماع ، متعدد مراكز التوجيه الروحي والانساني
والفكري . وأن لنا أفكارا يتداولها وينفعل بها عدد من
الجمهور لا يقل عن جمهور الفن الأوروبي ، وأن مسرحية
صينية ناجحة واحدة لها مسرحية تؤثر في الانسان
تأثيرا أكبر بكثير في حجمه من مسرحية فرنسية *

ومع ذلك ، فانا لا أقترح بهذا الكلام أن أدعو لتيار
فني يوازى ويقابل الفن الأوروبي ، ولا أومن بازدواج
الثقافة الانسانية . اننى جئت من بلد مسرحه يعرض
المسرحيات الأوروبية المترجمة جنبا لجنب المسرحيات
العربية ، وبنفس معدلات الاقبال الجماهيرى ، أو تكاد *

ونحن الفنانين العرب نعتبر أن الانسان واحد ،
وإن الفكر واحد . . ولكننا لا نؤمن بأن هذا الفكر
الواحد يحمل بالضرورة خاتم « صنع في أوروبا » *

ان الانسان روح حرة بقابليتها للتكيف بمحسلة
جميع المؤثرات والاستنارة بكل الاشعاعات •

وهذا هو الطرح الجدلى والصحيح للقضية • ان
الانسان واحد ومتنوع ، العالم واحد الا أنه متعدد
الأصالات •

ان أعظم الفنون فى التاريخ كانت فى نفس الوقت
محلية وانسانية شاملة • وكما أن فلاح تولستوى لا يمكن
الا أن يكون روسيا ، فان ملوك شكسبير هم انجليز حتى
المنخاع • وأن تاريخ الفنون هو تاريخ المجتمعات التى
أثمرتها - ذلك شيء مسلم به منذ مسرح سوفوكليس
حتى مسرح الميث • • الفن يختلف باختلاف الزمان • •
ذلك مسلم به ، فلماذا لا يختلف أيضا باختلاف المكان ؟
لماذا تختلف الأحكام اذا اقترحنا أن نضيف اضافة
مختلفة ترتيبيا على أننا نعبّر عن بيئة مختلفة ؟

قالت :

- ربما أوافق المندوب العربى على كثير من المقدمات
التي طرحها • ولكنى أسأله : كيف يمكنك فى هذا العالم
المترابط أن تفكر فى غير ما يفكر فيه الآخرون ؟ كيف
تظن أنك مستطيع فى عصر الصواريخ والأثير والطباعة

بالراديو أن تتجنب الإصغاء لايحاءات يصنى اليها الآخرون . ان مسرح القسوة طرح أوروبى بلا شك ، ولكن فكر : قسوة من وقسوة ماذا ؟ ما هى القسوة التى يعانى منها الفنان الاوربى ويميد تشخيصها كرجل بدائى يضع قناعا مربعاً ليتطهر من الخوف . . ما هى القسوة التى يميد الفنان الأوروبى تشخيصها ليتطهر منها ؟ لقد نشأ مسرح القسوة على أرض الجزائر، تفلغل فى روح الفن الفرنسى مع قصص المائدين الى الوطن يتحدثون عن فظائع الجيش الفرنسى فى أفريقيا وفظائع المقاومة . لقد اكتسب التيار المسرحى انسانيته من تمبيره عن قسوة المعتدى والمعتدى عليه على حد سواء . . وسواء أكنت عربيا أو فرنسيا فانه عالم واحد البشاعة واحد الرجاء . عالم واحد لا بالتعصب الأبيض وبالاحتكار الأبيض . . عالم واحد بالفكر الانسانى والتقدمى لا بالفكر العنصرى .

أزعم أيضا أن العالم مترابط المصير حتى لم يعد من الممكن لأى مواطن أوروبى أن يجد الفرصة أو الجدوى للانطواء على حياة خاصة .

لم يعد من الممكن أو من المجدى أن ينطوى شعب أفريقى أو آسيوى على حياة خاصة أو يكون له تفكير

خاص • ان كل شىء فى العالم يحطم الخصم وصية -
الشركات المتعددة الجنسيات والمخابرات الدولية العالية
الخبرة العلمية والروابط الامبريالية •• كما أن النضال
الانسانى ضد هذا كله يرفض العزلة ولا يسمح
بالخصوصية • تصبح العزلة والخصوصية فى هذا العالم
ضد الانسان وضعفا للانسان وتحطيمًا لوحدة الانسانية
وخذلانا لنضالها الحر •

لماذا يفضيكم أن دعوى وحدة البشر تنطوى على
معنى أن يكون مركز الاشعاع هو باريس أو غيرها من
المدن الأوروبية ؟

هذه ظروف التاريخ • ولكنى أومن أن التاريخ
يتحرك، ولعل المركز ينتقل هنا أو هناك •• وستجدوننى
أرحب بانتقاله الى أى مكان •• ولكن لا تتحدثوا أمامى
عن مراكز اشعاع مختلفة أو عن تنوع البشر •

قلت :

- سادتى ، فلنعد الى موضوعنا الأساسى وهو
تصورنا لمهمة فنان كوبي أو عربى أو فيتنامى •• هل
هى ذات مهمة الفنان الانجليزى أو الفرنسى ؟ نعم ولا •

نعم ، فى مجال ما اوضحته السيدة المندوبة الفرنسية
عن وحدة النضال الانسانى ومن حيث أن الفن فى النهاية
نشاط ثقافى انسانى المصدر والغاية . . ولا ، فى مجال
التعبير عن شعوب تتصدى لذات التحديات الا أنها مثقلة
بمصاعب خاصة لا يحلم بها مواطن أو فنان أوروبى
ولا ترد له على خيال .

فالانسان الافريقى يصارع الطبيعة ذاتها اذ يصارع
الجفاف والفيضان والأوبئة . يصارع الاسلاف
والموروثات ليحرر يديه وعقله . يصارع العشائرية
والقبلية ويمارش آلاف المحرمات (التابو) وترصده
وتتحدها أشباح الغائبين . ان عبقرية القناع الافريقى
المفزع تختلف فى أصولها ومصدرها الثقافى عن أصول
ومصدر مسرح القسوة الأوروبى .

ان الفنان الأوروبى يستخدم مؤثرات الألفنة
الافريقية فى مسرح القسوة متوهما التطابق بين شيئين
مختلفين .

ان التطهر من الخوف مقصد واحد ، ولكن التطهر
من خوف المجهول ، خوف البدائى وخوف الشبههوب

الصغيرة يختلف . . دعونى أعترض على نظرة السيدة
المندوبة لوحدة العالم ، ودعونى أتبرأ من تهمة الدعوة
الى تقسيم البشر . ان الذى قسم البشر هو تراث
للعنصرية والامبريالية فرض التخلف على قسم من البشر .
والتخلف ظاهرة أحدثها فى العالم المد الاستعمارى
الأوروبى وفرضها فرضا بقوة وبدناءة .

ان فنان العالم الثالث ليس الا الرسول الذى اقتحم
حلبة المسرح الأفريقى ليروى ما قد جرى فى الكواليس
منذ وقت ، ليدل الجمهور وأبطال المسرحية انه من العبث
التمويل على ما قد جرى فوق المنصة وحدها . . واذا كانت
أوروبا قد احتكرت التمثيل فوق المنصة زمنا ، فواجب
الرسول أن يقتحم المسرح ليلفت النظر الى أن أحداثا
جساما قد جرت وراء الأضواء حيث عاش وكافح عديد
من البشر مئات السنين وأحدثوا ما أحدثوا مع الأفعال
المؤثرة لتتم المسرحية على الوجه الصحيح . . ذلك هو
فنان العالم الثالث ، وصوته العالمى وحكايته المختلفة ،
رغم أنها جزء اصيل فى المسرحية الانسانية الواحدة
والشاملة . فمهما كانت دهشتكم مما يقول فلا تجعلوا
قلقكم من أن يؤثر حديثه على مجرى الاحداث يفريكم

باغفاله أو بأنكار حديثه وحذفه • من التكوين المصام
للمسرحية •• فان ذلك لن يثمر لكم الا مسرحية
ناقصة ••

مضت بضع وعشر سنوات على هذا الحوار الذى
أنقله من ملخص بالقلم الرصاص سجلته فى حينه
بمفكرتى •

وقد آثار هذا الحوار اهتماما واسعا بين الشباب
والفنانين الكويتيين وغيرهم وكان له أثر طيب فى
نفسى •

ولكن هذا حديث آخر ••

سنوات مضت وقعت فيها أحداث كثيرة فى حياتنا
الثقافية والقومية •• وانى لأتساءل اليوم : هل كنت
على حق ؟

السؤال لا يزال ماثلا أمامى بكل سخونته : من نحن
فى العالم ، وأين نحن فى العالم ؟

عود على بدء

أذكر أننا في صبانا اقتحمنا الشوارع هاتفين ضد
بريطانيا وفرنسا ، وكُن اللهب الوطنى ، والرصاص
الانجليزى المنهمر جزافا يحرق الروابط الثقافية
الممتدة عبر قرن ونصف قرن بين بلادنا وأوروبا ..
حتى صدر قرار حكومى تحت وطأة الأزمة الدامية بالغاء
تعليم الانجليزية فى المدارس .. واستبدالهما بلغة
أخرى .

وهللتنا فرحين

ورغم أن القرار الفى بعد أقل من شهرين ، فانى
أعلم أن علاقتنا الثقافية بالغرب تأزمت .. وداهمنا
ونحن شباب الشك فيما كنا نقرأ ونحب .

وغذت ظروف الاستقطاب السياسى الوطنى عزمنا على التحلل من انبهارنا واعجابنا القديم ، ولم تجد معنا كثيرا محاولات المستغربين العرب فى الترويج من جديد للثقافة الغربية ، حيث كان موقفهم السياسى من النضال الوطنى محافظا ومتحفظا على أحسن الظروف . .

لعلنا فى شبابنا عانينا أزمة ثقافية وبلبله حاول كل فريق من جيلنا اجتيازها على نحو ما .

أقبل الكثيرون على الأدب الروسى أو آداب الاشتراكية الأوروبية عامة ، ولمع نجم (سلامة موسى) واشتهر أده العلمى .

واعتمص الكثيرون بالماضى اعتصاما سلبيا . . ولكن فى اطار دعوة ايجابية عامة للأصالة ولتثبيت الشخصية القومية . وهى دعوة كانت من أسلحة الحركة التحررية فى مصر والعراق والجزائر وليبيا وسوريا وسائر أنحاء الوطن العربى .

كانت دعوة الأصالة احدى دعائم الثورة ضد الاستعمار ومن أسلحتها الأيديولوجية . وتراوحت تطرفا واعتدالا - سلبا وإيجابا - بحسب ظروف الثورة . . ولكنها كانت دائما تنطوى على أكثر من معنى

التكتيكي والطارىء ، تنطوى على رغبة كاسحة لتثبيت
الزوح القومية وتحطيم روابط التبعية الثقافية
واختراق خواطر « التدجين العقل » التى أقامها الفكر
الاستعماري حول الأمة العربية .

وقد استطاعت فكرة الأصالة أن تحتوى التيار
اليمنى والتيار اليسارى فنشأ صراع صريح تحت
مظلتها بين يسار ينزع الى تكييفها ضمن عالمية اشتراكية ،
ويمين ينزع الى تكييفها ضمن عالمية اسلامية ، بينما
كان الوسط يريد صياغتها ضمن اطار القومية العربية
التقدمية والعلمانية بوجه عام .

ولكن فكرة الأصالة التى بسطتها هكذا ليست فى
الواقع بسيطة ، ولا هى مريحة تماما .
ذلك أننا لم ننشئ حولها بعد بناء ثقافيا كاملا ،
ولا تزال تثير من التساؤلات ما يقلق اطمئناننا .

هل الأصالة مجرد فكرة سلبية ؟ هل هى مجرد فكرة
انعزالية ؟ هل هى مجرد سحب للثقة من العالم ؟ هل هى
انطواء على النفس وقطع للصلات الانسانية ؟ أم أن
الأصالة فكرة ايجابية بناءة ، وازدادة للثقافة الانسانية
والعالمية ، ومساهمة ايجابية فيها ؟

إذا كنا ممن يؤمنون بالأصالة ، وإذا كانت مزاعمي
في مؤتمر دولي ثقافي كما أسلفت صادرة عن ثقة
بفكرتها .. فلماذا يزعج ضميري ووجداني • كتاب
(توفيق الحكيم) « عصفور من الشرق » •

لماذا تقلقني دعوى أن الشرق روحى والغرب
مادى ؟

لماذا يزعجنا ويثيرنا قول شاعر الاستعمار البريطاني
الشهير رديارد كبلنج : الشرق شرق والغرب غرب ، ولن
يلتقيا ؟ ! •

كنت أرافق أحد كبار رجال المسرح الفرنسيين في
زيارة للقاهرة ، ودرت معه على مسارحنا ، حيث كانت
تعرض « الخال فانيا » لتشيكوف « وسبنسة » بعد وهبة
وبرنامج للفرقة القومية للفنون الشعبية • •

قال لي بعد جولة استغرقت أياما :

— لماذا تعرضون مسرحيات أوروبية ؟ لماذا تهتمون
ببناء مسارح أوروبية المعمار ؟ ألا تعلم أن المسرح
الأوروبي يحتضر وينهار ؟ وأن الفنان الأوروبي يهيم
حضارته المنهارة ؟

أفضل أن تسقطوا من حسابكم الثقافة الأوروبية ،
وأن تبحثوا عن الصيغ الفولكلورية البحتة وأن تكفروا
بأوروبا !

ومع أن هذا الرأي قد ينسجم مع موقفى فى المؤتمر
الدولى فأشهد أنى لم أكن مرتاحا له ، وأنكرته عليه .

ولما طرحت عليه فكرة يوسف ادريس عن المسرح
المستوحى من الفولكلور ومسرحيته الشهيرة « الفرافير »
ابتهج جدا واهتم لها اهتماما .. أشهد أنه أقلقنى .

ذلك اننى قابلت عددا من الأورويين الذين يحبذون
فكرة الأصالة الشرقية بروح رديارد كبلنج ، ويتغنون
فى نشوة بأثار مصر والعراق القديمة ، والفولكلور
البدوى ، وينعون علينا كل نزعة للاندماج فى جسم
الثقافة العالمية ، وينددون بها وبالثقافة العالمية معا .

لذلك أشعر دائما اننا فى ساحة الأصالة نقف فى
موقف دقيق ، ونحتاج دائما لمزيد من التأمل ومزيد من
مراجعة النفس والتدقيق .

ان الغاية والمطلب هما اكتشاف الذات ، وتحرير
القدرة الذاتية القومية والاجتماعية من كافة الظروف
المقيدة والمعوقة - تحرير الروح .. من الواقع الذى

نعيش فيه ضعفاء متخلفين — من رواسب الانقياد لثقافة
قوية جعلها الاستعمار في مركز عالمي قوى ومؤثر
بالضرورة ، ومن رواسب ماضٍ ضعيف ومظلم مع ذلك .
هذه حكايتنا مع العالم .

فما هي حكايتنا مع النفس ، أى مع الماضى ؟

نحن والماضى

لم يعد يدهشنى أن يوجه الى أحد المثقفين العرب
أو الأجانب السؤال :

ـ ما حكايتكم مع الماضى ؟

فان احتفالنا بالتراث ، وتأليفنا القصص
والمسرحيات المستوحاة من الفولكلور القديم أو التاريخ
•• بل والاشارات أو الاحالات الى الماضى التى يحفل بها
الشعر الحديث •• وحب الجمهور لكل هذا ، شئ يلفت
النظر ••

ولعل أنا بالذات من أكثر الكتاب تعرضنا لهذا
السؤال ••

قال لى أحد المستشرقين الأوروبيين ذات مرة :

— لا تفاجأ إذا احتسبنا فى مسرحك ميلا سلفيا ما ،
برغم مضمونه التقدمى • وقد كلفت أحد تلاميذى
العرب مرة أن يبحث فى قضية التناقض هذه عند كثير
من الأدباء العرب المعاصرين ، أنت أحدهم • وأشهد
أنه استمتع ببحثه •

دعيت ذات مرة فى أكاديمية عربية للفنون لألقى
محاضرة وطرحت فيما طرحت على الحاضرين قضية
« التراث فى أدب المسرح المعاصر » بصيغة سؤال ،
وطلبت منهم المساهمة فى الإجابة على هذا السؤال •
انحصرت اجاباتهم فى الآتى :

- ★ أنتم تلجأون الى التراث تحوطا من الرقابة •
- ★ أنتم تلتمسون فى التراث قصصا جاهزة تخلصا من
بعض العبء الذى يثقل المؤلف •
- ★ أنتم تتخذون من التراث قناعا يحميكم من مخاطر
اقتحامكم الجمهور بأفكار جريئة •
- ★ أنتم تتخذون من التراث حلية وزينة فنية •
- لعلكم لاحظتم أن كل الأفكار المطروحة لا تعدو أن
تكون اتهامات سلبية • أى أن أحدا ممن أجابونى لم
يزك ميلنا للتراث الشعبى •

فلنسلم جدلا بأن الكاتب العصري يستخدم التراث
لفرض نفعى من هذه الأغراض ..

كيف نفسر حب الجمهور لهذه الحيلة الفنية وتزكيتة
لها وتشجيع الكاتب عليها .

لقد لاحظت ولاحظ غيرى أن الجمهور يسحره
التراث - أغاني وقصصا - وينتشئ به وجدانه وحسه
ولبه ..

فهل يعنى هذا اننا ، لأغراض نفعية بحتة ، نفوى
جمهورنا ، ونثبت عنده ميولا سلفية أو سلبية لاينبغى
لنا ونحن كتاب تقديميون تثبيتها ؟

اننا أذن نرتكب مالا تففره لنا الأجيال .

لا أكتب هذه الصفحات دفاعا عن النفس وعن
زملائى المسرحيين والروائيين والشعراء وغيرهم ..
ولا أكتبها على سبيل النقد الذاتى ..

وانما أكتب ما أكتبه لأنى أيضا لا أزال أريد أن
أعرف :

.. ما حكايتنا مع الماضى ؟

بدأت نهضتنا الثقافية المربية بمصر فى القرن
التاسع عشر بتيارين متناقضين :

في النصف الأول من القرن التاسع عشر أحدث
الشيخ رفاة الطهطاوى تيارا لوصل العقل المصرى
بالعقل الأوروبى المصرى فى أزهى صورهِ الديمقراطيةِ
والتكنولوجية •

ترجم الدستور الفرنسى ، ونقل الى العربية أسس
الديمقراطية الثورية الفرنسية « المقد الاجتماعى »
و « روح القوانين » وما حول ذلك كله من آداب سياسية
وثقافية وسلوكية تمثل أرقى صورة للمجتمع الفرنسى
العصرى آنذاك •

وأنشأ الشيخ رفاة مدرسة الألسن وجعل منها
مركزا جامعا لترجمة الآداب والعلوم الفرنسية فى الطب
والهندسة والصيدلة والكيمياء والميكانيكا والصناعة
والادارة والعلوم الطبيعية والرياضة والعلوم الانسانية
والفنون ••

وأحدث بتلاميذه ومريديه ذلك المد الثقافى الذى
بنيت على أسسه أول جامعة عصرية فى الشرق هى
جامعة محمد على العسكرية ، وانطلقت بها ومن خلالها
أخطرت نقلة حضارية ، الى العصر الحديث فى خطوة
واحدة ، فى الشرق العربى •

« لاحظ أن هذا الحدث الضخم قد عاصر وظاهر
انتزاع مصر استقلالها السياسى من الدولة العثمانية
المظلمة، واعتصامها بهويتها العصرية العربية والمصرية،
ذلك تيار .. »

أما التيار الآخر - ويبدو متناقضاً مع الأول - فهو
التيار الذى أحدثه محمود سامى البارودى فى منتصف
القرن التاسع عشر بابتسامات التراث الأدبى العربى
القديم جمعاً ونشراً وإنشاء .. »

صحب البارودى أساتذة بحث التراث وتحقيق
التراث الفقهى والأدبى والفكرى أمثال جمال الدين
الأفغانى وتلامذته محمد عبده والميلحى والنديم مرورا
بالدكتور طه حسين ومعاصريه والعشرات من المثقفين
العرب الذين حاولوا وصل الماضى بالحاضر وإعادة
تجديد وإنشاء أدب العربية القديم وثقافتها بروح
عصرية .. »

(لاحظ أن هذا التيار قد عاصر وظاهر ثورة مصر
الاستقلالية ضد الغرب الاستعماري ، وميل الثورة أبان
المعركة الوطنية للاعتصام بتجديد التراث العربى
القديم تثبيتها للهوية المصرية والعربية ضد السطو
الغريبى المنظم على اقتصاد وحرية وفكر الوطن) .. »

تياران متناقضان • •

تياران مقاومان للاستعمار وتقديمان •

استهدف أولهما تثبيت كفاءة مصر على استكمال
قوتها المصرية العالمية ازاء الاستعمار العثماني •

واستهدف الثاني تدعيم الهوية المستقلة بقوة
الماضي وأحيائه مطهرا من شوائب التخلف ، وإعادة
صياغته وطرحه بروح عصرية • • إجمالا •

نهضة ضفرت من تيارين تقاربا حينما وتناقضا
حينما إلا أن كلا منهما كانت له جاذبيته وفاعليته • وقد
أحدث هذا الازدواج أحداثه فى تاريخ الحركة الثقافية
الى اليوم — سلبا وإيجابا •

ولكن موقع التيارين — كل منهما بالنسبة للآخر —
وموقعهما من العالم المعاصر ومن الماضى لابد أن يدعونا
للتأمل •

فنهضة أوروبا قد أحدثت بدورها بعضا للتراث
الأغريقى ، و « تكلفت » الانتماء اليه تكلفا • • فى حين
أن بعث التراث العربى بالنسبة لنا هو بعث لتراث نحن
ننتمى اليه بلا أدنى تكلف •

ولكن أوروبا سرعان ما انطلقت متحررة من
أرسطو والاغريق ، متخففة من ماضيها الحقيقي
أو المتحلل ٠٠ فلم لانعجل نحن فى القرن العشرين بمثل
هذا التحلل والتخفف ؟ أنرتبط نحن بالماضى بسبب
الدين ؟

أنرتبط بالماضى تعزيزا لنضالنا القومى العربى
ولما يوحىه الماضى من ايعاءات ايجابية فى صدد هذه
الفكرة القومية المصرية ؟

أنرتبط بالماضى من شعورنا بضعفنا الحاضر أمام
تحديات العالم وتحديات العصر - ونتمزى أو نشد
عزما بقوة حضارتنا القديمة الفاربة ، ونعلم بعودة
الزمن الضائع ؟

مهما كان الوازع للتعلى بالماضى وازعا وجدانيا
أو عقليا ، سياسيا أو نفسيا اجتماعيا ٠٠ فلا بد من
ملاحظة أن الوجدان العام لخيرة المثقفين - على اختلافهم -
يعمد لاحداث نهضة عصرية موصولة الأسباب بالماضى .

اننا لسنا حيال مجرد جهود سلفية يقوم بها
السلفيون لاهياء التراث ٠٠ ذلك كان من شأنه أن
يبسط الظاهرة ٠٠

اننا حيال تيارات ثقافية تتفاوت مواقعها مع
اليمن لليسار وتتجادل حول احياء التراث من زوايا
نظر مختلفة •

البعض يرى ضرورة بعث التراث برمته - احتجاجا
على الواقع والمصر - ويؤكد على استخدام التراث
لتثبيت القيم الروحية ، ولتكريس الفروق بين الشرق
والغرب - انزال يون وسلفيون •

والبعض يرى ضرورة اهتمات التراث بعين
انتقائية •• فمنهم من يوظف هذه الانتقائية لتحقيق
المنفعة الاجتماعية ، وهؤلاء هم (البراجماتيون) ••
ومنهم من يوظفها في سبيل التيار اليسارى والشعبى
فى التراث تزكية لليسار المصرى ووصولاً له باصول
فى الفكر العربى الاسلامى على مر عصوره •• ومنهم
اصلاحيون يتخذون من صفحات التراث احتجاجا على
واقع بعينه ينددون به •

أضف الى ذلك تيارا يمتد به ويدعو الى نفي التراث
برمته ، والاندماج الكامل فى المصر •

وفى هذا الجو المختلط تطرح قضية الأصالة على
وجوهها المختلفة •

كما أن استخدام التراث فى الفن لا يدور بمنأى عن
هذا المعترك الفكرى • الا انه يضيف عاملا جديدا •

ذلك أن الفن يصور حياة عامة الناس وهو يشعر
بوجدان المواطن الصغير وعلاقته بالماضى •

فبعيدا عن ساحة الجدل الثقافى نجد أن للمواطن
الصغير حكاية خاصة مع الماضى •

فأمة ترتفع فيها نسبة الأمية ولا تتمتع بالثمار
الكاملة للتعليم لا بديل لها من أن تعتمد فى حياتها
اليومية على ثقافتها المتوارثة جيلا بعد جيل ••

ولأن ثقافتها المتوارثة من قديم لا تسعفها فى حل
مشكلاتها الاجتماعية العصرية فانها تعاني ضغوطا
واختناقات وتجرفها المفاهيم القدرية ، أو مواقف
اللامبالاة النابعة من شعور بالعجز عن مواجهة ومعالجة
التحديات المعقدة للعصر •

نحن أمة تعيش مع ماضيها أكثر مما تعيش مع
حاضرها •• تعيش بفولكلورها وأمثولاتها وعاداتها
السلوكية والعقلية القديمة وعلاقاتها الاجتماعية
الموروثة •• وتواجه بهذا كله متطلبات حياة عصرية
ملحة !

ان استضافة الأدوات المصرية وطرائق السلوك الاجتماعية المصرية فى الحياة اليومية لأهل المدن الوافدين من الريف لم تستطع مزاحمة مؤسسات الماضى الراسخة فى العقل والوجدان على نحو خطير ، وانما أشعلت الصراعات والمتناقضات فى التفكير والوجدان والسلوك بشكل واضح •

والا فكيف تفسر الأزمات الاجتماعية وغيرها التى تحدثها ، فى المدن الكبيرة الصراعات الطائفية والعشائرية ، والعصبية ومهر الزواج وسوء استخدام الآلة ، والنزيف الاقتصادى الذى تعدته القدرة واللامبالاة وانعدام الدقة والتواكل مع ما يحيط هذا كله من أمثال شعبية ومأثورات تبرره •

هذا فى المدينة ، أما فى الريف فالحل أسوأ •

ومع ذلك يعيش هذا المواطن غير هانىء ويعانى • فى ظنى أنه اذا كان الفن الأوروبى الغربى ينزع الى تصوير مأساة الانسان الوحيد ازاء طفيان المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية العملاقة الضاغطة - (طفيان الآلة) ••

فان انساننا العربى يعيش مأساته فى التناقض بين متطلبات الحياة المصرية • وتحدياتها ، وبين

الضغوط الماحقة للتراكيب الاجتماعية والعقلية
والوجدانية الماضية •

انسان يعيش الماضى فى الحاضر •• وأزمته فى
الفن مشهورة ، وهى احدى أهم ركائز الفن العربى
•• عامة

لذلك كان « الزمن » أحد المقومات الأساسية للفن
العربى ••

(ملحوظة : الصراع اللبناني الذى تفجر فى
مجتمع رأسمالى عصرى يحكمه فى نفس الوقت نظام
علوى عشائرى •• من أمثلة التناقض الفاجع الذى
يمانيه كل مواطن عربى يعيش بالماضى فى العصر) •

من عجب أن الماضى والتراث كانا سلاحى الحركة
الثقافية فى معركة الحرية ، وكان ابتعاث التراث تثبيتا
للشخصية القومية والروح الاستقلالية ضد المحاولات
الاستعمارية « لتدويل » العقل العربى ••

فهل يصبح الماضى قيذا على الحرية !؟

وما دور الفن ، وما حكايته مع الزمن ؟

الفن والزمن

ابتعثت الحركة الثقافية التراث عامة لتثبيت الشخصية القومية ازام انغزو الاستعماري الاقتصادي فالمسكري فالتعليمي والتبشيري الديني والتبشيري العقائدي الأوروبي ..

كان احياء التراث سلاحا للصمود والمقاومة وراية للحرية ، بشكل عام . أن استخدام تيار اصلاحي للتراث يفرض التنديد بوضع معوج - مثال كتاب « الاسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق تنديدا يسمى الملك فؤاد الى ادعاء خلافة المسلمين ..

لكن استخدم اليمينيون التراث أيضا لتزكية تيارهم الفكري بالترويج للفكر المحافظ .

واستخدم اليسار التراث لتزكية ان الفكر الديمقراطي
التقدمى بابتعث تراث أبى ذر الفغارى والمدارس
الاسلامية التقدمية .. (مثل خالد محمد خالد وأحمد
عباس صالح) .

ولأن المجتمع عاش أزمة مع الزمن فقد درجت
السينما المصرية على أن تقدم بنجاح جماهيرى قصة
الصراع بين الحب والتقاليد .. وقصة الصراع بين
الجاه الموروث (الاقطاعى) والجاه الحادث والمعصرى
(الشاب المتعلم) ..

ولكن حكاية الزمن فى الفن اتخذت أبعادا أعمق
.. وقد أرمقها واقع وحاضر مرير ألم بمصر اثر
تشديد قبضة الاستعمار البريطانى على الشعب .. ثم
بعد اليأس من نتائج ثورة الشعب ١٩١٩ . وسأختار
نماذج ثلاثة لمؤلفين كبار ثلاثة ..

حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى فى ظلام
الحماية البريطانية .. هى قصة باشا من عهد محمد على
بعث للحياة فى القاهرة التى يمرح فيها جند الاستعمار
والسماسرة الأجانب والشباب المصرى المتفرنج الذى
اكتسب عادات أوربية خبيثة ، وصار يهدر ثروة الأجداد
على موائد القمار وينهشه سماسرة الاقتصاد الحديث

(البورصة) الأوروبيون ، وهو يترنج مسكران بين
فاتنات الافرنج واليهود •

الماضى يصطدم بالحاضر •

ولكن الملفت للنظر أن رواية المـويلحى ، وهى
معدودة أول رواية مصرية تندد بالحاضر لحساب الماضى •

الواقع المرير أملى هذا الانحياز •

ولكننا لا نريد الحكم لها أو عليها من هذه الناحية •
حسبنا أن نحتسبها رواية للأصالة ضد المعاصرة ،
وللتقاليد القومية ضد روح الحياة المصرية ، فى أزمة
من أزمت الشعب تحت وطأة الاستعمار •

الرواية الثانية هى قنديل أم هاشم للكاتب الكبير
يحيى حقى •

قصة طبيب مصرى عائد من أوروبا الى حيه الشعبى
بالقاهرة • يتمرد على خزعبلات العقائد الشعبية الموغلة
فى الحق ويستنفر العامة بأرائه العصرية • يتحداه
مرض ألم بحبيبتة وعجز عن شفائه ، فيثوب الى روحانيته
ويفتح قلبه لأهل حيه ومعتقداتهم ويكفر عن ذنبه
ويتغلى عن تمصبه للعلم •

التناقض والصراع بين الماضى والحاضر .. حيث
ينتصر الموروث على العلم ! القصة الثالثة لتوفيق الحكيم ،
هى مسرحية (أهل الكهف) .. ثلاثة قديسين ينامون
مئات السنين ويخرجون الى الدنيا بأمالهم فى الحياة
والحب .. ولكن المأساة تحيط بحب الحياة - مأساة الزمن .

الحاضر يرفضهم ، وهوة الزمن تحجبهم عن الحياة
فى الحاضر ، فيعودون الى الكهف يائسين لتتم مآساتهم
بالموت الاختيارى ..

الماضى والحاضر وجها لوجه ..

الزمن هوة لا يمكن عبورها ..

زمن توفيق الحكيم .. معنى يختلف ، غير أنه هوة
مانعة للتعايش ايضا .

أهذا هو الوجه الوحيد لحكايتنا مع الزمن ؟

(لاحظ أن السينما المصرية - على فجاعتها
الميلودرامية - قدمت وجها آخر .. فقد انتصرت للحب
ضد التقاليد ..)

ولكن هذه ليست نهاية القصة مع الماضى ..

فان الاستقلال ، وتجاوز نكسة ثورة ١٩١٩ أدخل
تراكيب جديدة فى الفن ضمن التيار الانتقائى مه
التراث .

ودخل الفن فى علاقته بالتراث مرحلة جديدة .

ولنعد الى المسرح الاجتماعى الحديث .

ان استخدام التراث كإطار مسرحى ، أو بأسلوب
ابتداع الأمثلة تحليلا للواقع . . ان هو الا انتقاء من
التراث ، وموقف من التراث . موقف ينطوى على قصد
واضح لاعادة صياغة الحياة عن طريق اعادة صياغة
التراث .

الموقف الانتقائى من التراث هو بالضرورة موقف
نقدى وجدلى منه . واستخدام التراث إطارا لطرح
قضايا معاصرة ، هو موقف للحاضر لا للماضى . الا انه
احتكام للماضى فى قضايا حاضرة ، وهو أيضا احتكام
للحاضر فى قضية انتقاء التراث .

هو موقف مستقل وحر من الماضى والحاضر ، وموقف
نقدى وانتقائى من الماضى والحاضر .

وهو بالضرورة موقف لوصل الماضى والحاضر
وتصورهما امتدادا واحدا مطردا . .

انه موقف يتجاوز اقرار التناقض بين الماضى والحاضر ويرفض اعتبار الزمن هوة ، ويؤكد على امتداد التناقض الاجتماعى فى الزمن واعتباره الحقيقة الاجتماعية الحاكمة والموصولة •

انه موقف يحل التناقض فى المجتمع محل التناقض فى الزمن : ويمرق بالانسان من وطأة الشعور بضغط الماضى ، الى رغبة الوعى بالتناقضات الاجتماعية الحاضرة •

السلفيون يحتجون بالماضى على الحاضر ولكن أهل الحاضر قرروا منازلة السلفيين فى زمنهم والاحتجاج على عقائدهم المحافظة بمقائد « الرفض » التى عاصرتها وأحدثت أحداثها الثورية فى مواجهة اليمين الحاكم •

السلفيون يمتصمون بعمقهم التاريخى ••

والتقدميون يجادلونهم فى عقر دارهم ••

وهم أيضا ينزعون للاتصال والامتداد فى الماضى • ويودون أن تكون لهم أصالة فى التراث كما أن لهم أصالة فى العصر • يسمون نحو التكامل للشخصية القومية وتجاوز الانفصال بين نوازع الماضى ونوازع

العصرية والرسو عند شاطئ أمان ينهى الانقسام
بالتكامل الناضج •

ان استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج
الأسلوب الشعبى القديم فى ضرب الأمثلة ينطوى على
قصد واضح لاعادة صياغة الحاضر عن طريق اعادة
صياغة التراث •

وهو بذلك موقف نقدى وجدلى من التراث ، كما
أنه موقف نقدى وجدلى من الواقع • هو موقف للواقع
ناقد للماضى ، وموقف للماضى ناقد للحاضر • • هو
موقف نقدى وحر من الواقع ومن الماضى معا • ولعل
هذه هى حكاية الأدب التقدمى مع الماضى - المسرح
والقصة والشعر • • انه ، كان فى فن الاقنعة الزنجى ،
استخدام لقناع الماضى بفرض التطهر من سطوة الماضى
ومن سلطة الماضى • •

ذلك أن تيار الانتقام من التراث عامة بما فيه
المسرح العربى المعاصر إنما ينفى السلطان المطلق
للتراث • • بقيم من التراث •

يهدف الى استخدام التراث ضد هيبة وضغوط
التراث •

يهدف الى تحرير المواطن من سطوة التراث ، والى
تحرير التراث من جموده المتسلط الزائف واعادة
حيويته الحقيقية وبث الروح فيه .

اذا كان الجيل الماضى قد ألح على أن الزمن هوة ،
فان الفن الحديث بأسلوب علاجه للتراث قد أنشأ جسرا
على هوة الزمن ، وكان أحد مقومات الحركة الاجتماعية
التقدمية لتأكيد اتصال الزمن كعنصر أصالة ، والتحرر
من ضغوط سلطانه والانغماس فى القضايا الحقيقية
للمواقع المعاصر ..

الأدب ، والمسرح التقدمى الحديث هو مسرح الزمن
الموصول ، والتناقض الاجتماعى ، والأصالة معا .

لقد رحبنا بالأصالة — كل بالمعنى الذى اختاره —
فهل أنجزنا أخطر انجاز نيط بنا لتحقيق الأصالة ؟

هل استكملنا — جيلا بعد جيل — ما ظلت تلح به
علينا الأصالة ، وتدعونا لاستكمالها ؟

هل نحن فى الموقع الذى يمنحنا فيه ما زعمناه
لأنفسنا من أصالة — ثمرتها الحقيقية ؟

ما هو هذا الانجاز الكبير الذى ينتظرنا ؟

التعريب

الذين يمتقدون أنه من الممكن حل المسائل الفكرية الأساسية من ذيلها . . واهمون - والسؤال الذي لا بد أن يطرح نفسه علينا هو :

— هل الأصالة موقف سلبي من العالم ، أو أنه موقف إيجابي بازاء العالم ؟ هل تعتبر خصوصيتنا القومية انفصالا عن العالم ، أو اضافة للعالم ؟

لا بد من فهم الأصالة على وجهها الصحيح لكي تصبح دفعة حضارية نحو العالم ، ولا تكون انسلاخا وعزلة وتراجعا .

ان معيار الصحة والصواب للأصالة العربية أن تكون اضافة عالمية لا أن تكون انتقاصا من حضارة

العالم وأى بحث فى الأصالة لابد أن يبدأ بسؤال
النفس : من نحن ؟

نحن مجتمع عربى غنى بالمعنى المادى والمضارى ،
ومتخلف بحجم انجازاته مع ذلك . مجتمع يطرق أبواب
المصر بالحاح وقد طرح أمامه أمل الوجود الكريم ،
خوفا من الفناء ، أمل البقاء اتقاء للتزاييل فى عصر قوى
التحديات .

مجتمع عربى كبير وخطير بإمكاناته وطموحاته ،
وحافل مع ذلك بالترهات والسلبيات، محوط بالتهديدات
وبموامل التضليل المنظم ، ويريد بكل طاقته الروحية
وبدفعها القوى أن يفلت من أسر المعجز .

والطاقة الروحية لهذا المجتمع العربى هى اضافته
السحرية التى لم يحط بها بعد أى حساب آلى لاحصاء
الامكانات . هى اضافة خفية جعلت الاعداء المرة بعد
المرة تنمقد ألسنتهم بالدهشة اذ تختل تقديراتهم حتى
يزعموا أن عالمنا العربى حافل دائما بغير المتوقع وغير
المحسوب سلفا .

ولعل فى غير حاجة لتعداد الأمثلة على هذه الظاهرة
التي أعزوها للطاقة الروحية للمجتمع العربى . وان

كنت أحب أن ألفت النظر الى مؤثرات أخرى فى نفس الموضوع أرجو أن يتأملها من جديد وفى ضوء جديد أولئك الذين يبحثون فى الظواهر الاجتماعية العربية .

فانى لأزعم أن الانفجار السكانى العجيب ، والذي عز على كل محاولة للحصار ، هو من النتائج الميكانيكية لانفجار الطاقة الروحية للمجتمع .

وأزعم أن التدافع على التعليم والسبق فى مضماره ، والجلد على بلوغ ذرى العلم العالية ، وتزايد عدد العلماء المصريين والعرب وانتشارهم فى كل أنحاء العالم .. هو من النتائج الميكانيكية لانفجار هذه الطاقة الروحية للمجتمع .

وأن المشاعر العلمية التى دفعت عبور الجنود عام ١٩٧٣ وأحاطت بهم احاطة ايجابية مسئولة من قبل المواطنين الصغار والمستولين الكبار فى كل أنحاء الوطن العربى .. هى من النتائج الميكانيكية لانفجار الطاقة الروحية التى أشير إليها ..

وهذا الانسجام فى قوة الاهتمام بالمرح وبالكتاب وبالصحيفة وبمناقشة القضايا الفكرية بين الشباب فى كل أنحاء الوطن العربى .. هو من جوانب نفس الظاهرة .

ولكن هذه الطاقة تعمق تماسكها وتعمق انطلاقتها
المعوقات •

وأخطر هذه المعوقات غياب الأساس الفكري
للتحرك •

الأيديولوجيا • • نعم ، ولكن أقصد ما هو أسبق مع
الأيديولوجيا • • «اللفة» • اللفة بالمعنى الحرفي للكلمة
هو ما أقصده •

ولكن أحدكم سيقول : وما فائدة تعريب العلوم اذا
كان من المتيسر تلقينها بلغة أوربية • • وهذا القول
يدل على غياب إحدى البديهيات من الفكر العام ببلادنا •
فالتعريب ليس مجرد عملية تهدف الى تسهيل
التعليم • انه حجر الزاوية في انطلاق هذه الأمة الى
آفاق العصر •

اللفة أداة التفكير • يستحيل التفكير بغير اللفة •
والمستوى الحضارى لأى انسان كان يرتبط ارتباطا
وثيقا بحجم قاموسه اللغوى ، وبنوعية هذا القاموس •
وكلما ارتقى الانسان فى مدارج الحضارة ازداد
حجم قاموسه اللغوى وارتقى فهمه لاستيعاب التراكيب
اللغوية الأكثر تعقيدا ، والعكس صحيح •

فاذا ارتطم الانسان العربى فى مراحل تعليمه
العالية باستبداله بلغته لغة أجنبية ، عمد تفكيره الى
التحول الى قنوات التعبير لهذه اللغة الأجنبية ، وكان
لهذا أثره البالغ على مزاجه الفكرى ومنطق تقديره
للأمور ومنهج حكمه على الأشياء .. بل كان لهذا أثره
الاكيد على سلوكه وتصرفه حتى فى مسائل معاشه
وحياته اليومية .

وأدبنا العربى حافل منذ «قنديل أم هاشم» ، وربما
قبلها بنماذج هؤلاء المثقفين العرب المغتربين فى أوطانهم
وهم - للأسف - خير أبناء الوطن علما وثقافة .

سيدعونا هذا الى تأمل ظاهرة الهجرة الكثيفة
للعلماء العرب .. فاغترابهم فى أوطانهم يوهن عندهم
تلك الروابط الروحية التى تثنيهم عن الاغتراب عن
أوطانهم ويمهد لهم طريق الهجرة .

وفى الجزائر حيث تجرى أحداث ثورة للتعريب
يمكنك أن تلاحظ هذه الحقيقة عارية عن أقنعتها التى
تغنيها فى المشرق العربى .

ان اللغة هى أداة أى فكر .

فاذا كانت اللغة ناقصة فنحن نفكر بأدوات ناقصة .

وأبادر فأقول ان اللغة العربية نفسها ليست ملومة
فى شىء ، وانما يقع اللوم على الناطقين بها • لكن هذه
الطاقة الروحية التى نتحدث عنها لا بديل عن أن تحملها
قنوات اللغة العربية وهى قنوات لا تفى بكل الأغراض
المنوطة بها •

عذرا • وعودة الى أصل الموضوع •

ما هو التعريب ، وأى شىء يعوقه ؟

قال لى أحد كبار المثقفين الجزائريين ذات مرة
ونحن نناقش اجراءات التعريب :

— لو أن مصر التى بدأت نهضتها قبل كل الأقطار
العربية من حيث الزمن قد استمرت حقا لما كنا الآن
فى الجزائر نبذل كل هذا الجهد للتعريب • ولو أن مصر
بامكاناتها الحالية قد اتجهت نحو انجاز التعريب فى
مصر لما عانينا نحن كل هذا الجهد لانجاز التعريب فى
الجزائر •

ولما لمح تأملى لما يقول •• عاد يؤكد :

— ألم يكن باستطاعة مصر حقا أن تعرب العلوم
المصرية وأن تعرب التعليم الجامعى ؟
سؤال يدعو الى أكثر من سؤال •

إذا كان العلم غير ماثل في اللغة العربية فما أضعف
الروابط التي تربط العلماء بوطنهم العربي روحيا
وفكريا ..

وإذا كان العلم غير ماثل في اللغة العربية ، فأية
آمال يعقدها المواطن العربي على الحياة في مجتمعه حياة
عصرية ومنطقية وواقعية ..

ان عبور الحضارة العربية القديمة اقترنت
بازدهار الترجمة واستيعاب الثقافات العالمية في ذات
القنوات اللغوية الوطنية . منذ عصر المأمون الى عصر
محمد علي .. ازدهرت الترجمة في عصر الازدهار -
الترجمة الجامعة المانعة ، ليصبح من الممكن أن تعيش
الجماهير وتفكر بلغتها وبهويتها القومية في العالم وفي
المصر ..

ان التمريب هو الفاصل بين الحضور القومي الفعال
والأصيل ، أو الغياب الماحق عن العالم ومعصر ..

الطاقة الروحية للعرب ترشحهم ، بينما قصور
أدواتهم اللغوية يحد من كفاءاتهم لانجاز ما يطمحون
اليه ..

ولتعد الى عملية التمريب ..

ماهى المهمات الأساسية لانجازها ؟

أن تكون فى اللغة العربية كل المعارف العالمية –
أن يكون هذا قاموسها •

وأن تكون للغة العربية الطوعية لاستيعاب كل
التراكيب التى تقتضيها المعارف المصرية – أن يكون
هذا نحوها •

سيقول الكثيرون : ما هذه المشكلة ؟ ألم تكن كل
هذه الجامعات والمؤسسات الثقافية والعلمية قادرة على
تجنييد الكفاءات لانجاز هذا المطلب أبدا ؟

نعم • ان انجاز التعريب ونقل العلوم والمعارف الى
العربية على نحو جامع ومانع عمل صعب وشاق وغالى
الثمن •• الا أنه يقتضى فوق ذلك المناخ الثقافى
والفكرى الحرة أوسع وأثبت مما آتت للجامعات
والمؤسسات المذكورة فى الماضى •

لذلك فما كان أسهل أن يتجاذب التعريب دعاة
« احياء العلوم العربية » ! « وفرسان » العودة الى « الماضى
الذهبى » والمروجين لطلاق بيننا وبين المصر ، وبيننا
وبين العالم •• تحت شعارات الأصالة والتعريب •

أذكر أن صحفياً سأل توفيق الحكيم حول رأيه في
الأصالة ، فقال له ما معناه :

— أنا لا أومن بالتأصيل ، تأصيل المعارف العالمية
والمصرية في لغتنا العربية ومن ثم في وجداننا العربي
وفي حياتنا اليومية العربية . أما ما عدا ذلك مع أراء
سلفية فهي دعوة لنا بالرحيل عن هذا العالم وهو
ما نرفضه رفضاً جازماً .

أو كما قال :

هل انتهينا الى أفكار واضحة عن علاقتنا بالماضي
وبالعالم ؟

أن نكون أنفسنا في العالم ..

أن تكون ثقافتنا موصولة بالعالم وبالماضي ، أن
يكون لنا موقف من العالم ومن الماضي . أن نرفع عن
كاهلنا ضغوط التدويل وضغوط السلفية .. أن نكون
في نهاية الأمر أصلاء وعالميين .. أن نتحرر مع «التدجين
الفكري» الذي يرمى ضبابه في عيوننا كما نتحرر مع
تسلط التاريخ .

أن نحرق أدواتنا للتفكير — اللفة — باثرائها وتطويعها
وتأصيل علوم العصر بها .

أن يكون لنا موقفنا الجدلي المختار ، السليم
المصر فلا ندوب فيه ولا نفترب عنه . ومن التاريخ
فلا نعبد ولا نعيش فيه غرباء كافرين به . وأن
نفكر بلفتنا فلا نفترب في أوطاننا ، ولا نفترب بميدا
عن أوطاننا اذا كنا علماء متخصصين أو مفكرين
مستقبليين .

عن الحرية

أيمكن أن يكون لأمة أو أن يكون لإنسان فرد مطلب
أعز من الحرية •

ومع ذلك فما أكثر الكلمات المفلوطة ، ما أكثر
الكلمات الناقصة وما أكثر الكلمات السطحية التي
توصف بها الحرية •

وبعد نضال انساني ، ونضال فكري طويل لا يزال
من المفيد أن نسأل :
ما الحرية ؟

أهي مجرد اقرار حق المواطن في الاقتراع كل
بضعة سنين لانتخاب الأجهزة الدستورية أو القوانين
الأساسية ؟

ما أهون هذا المطلب ، وإن كان الملايين من البشر لم يحصلوا بمد عليه .

أيمكن أن تكون الحرية هي اقرار حق التعبير عن
الرأى فى صحف « الغير » ؟ وما فائدة هذا الحق اذا كان
الرأى المذكور يختلف عن رأى « الغير » مالكى الصحف
— أفراد أو هيئات — ولا يمكن أن يمارى أحد فى
حرية « هؤلاء » فى قبول أو رفض نشر الرأى « الآخر » .
هل يكفى ليكون المواطن حرا . . الاقرار بحقه
فى القول والفعل وهو لا يملك القدرة على القول أو
الفعل ؟ .

ان كل دساتير العالم وقوانينه لا يمكن أن تخدع
رجلا ذكيا واحدا عن واقعه . .

والحرية هي القدرة على ممارستها وهى بناء
الظروف المواتية لممارسة الانسان حريته ، وهى بناء
كفاءة الانسان لممارسة حريته .

الحرية حلم . ستظل حلما ووهما حتى تكتمل
الظروف الموضوعية لتصبح واقعا وعملا .

ما هى هذه الظروف ؟

دعنا نتجول مع أفكارنا وأسئلتنا حول الموضوع .

أيمكن أن يكون مواطن حراً في بلد مستعمر ؟

هنا السؤال جوابه سهل .

اليكم سؤال أصعب .

أيمكن أن يكون مواطن حراً في اختيار المبدأ الذي يحقق مصلحته .

إذا كان لا يقرأ ولا يكتب ؟ فما بالك إذا كان غير قادر على الاطلاع على أفكار الآخرين بسبب الرقابة . .
يتحدثون عن احترام الرأي العام ، وعن النزول عند رغبة الرأي العام . .

أيمكن أن يكون انسان رأيته في حالة غياب المعلومات ؟

ان حرية انتقال النبا الصحيح . .

وحرية نشر الأرقام الصحيحة والمعلومات الصحيحة هي من أسس حرية المواطن ومن ركائزها الأولية .

أما حظر نشر بعض الأنباء أو الأرقام أو المعلومات فهو ضربة قاضية لأية حرية رأي منصوص عليها في القوانين .

فما بالك بتشويه المعلومات أو تزيف الأنباء أو اخفاء الأرقام ثم دعوة الناس لابتداء الرأى ؟!

أما تجريم الأفكار وتشويه مصادرها فهو شيء أصبح مألوفاً فى العالم . ضرباً للحصار - لا على الأفكار - بل على المواطن الذى يعمل على حريته فى اختيار الأفكار التى تحقق مصلحته وضرباً للحصار على جماعات يعمل على حريتها فى اختيار منهج التفكير الذى يحقق أهدافها القومية والانسانية ..

ان حرية المواطن فى التعليم أو فى التقاضى أو فى الرأى تظل وهماً مزيفاً مهما أقرتها القوانين ما لم يهيىء المجتمع لكل المواطنين القدرة المادية للتعليم والتقاضى واقتناء الكتب ..

ان منابر مؤثرة كالتلفزيون والسينما والمسرح يجب أن تكون حرة شرطاً لأن يكون المواطن حراً .

ولكن كيف تتحقق حرية هذه المنابر اذا كان انتاج السينما على سبيل المثال يقتضى أن تموله الشركات الرأسمالية المملقة ؟

هذا حديث أوسع من الحديث عن الرقابة . فالرقابة أمرها سهل ، ومن الممكن أن تجد سينما

مرفوعة عنها الرقابة ولكن ظروف انتاجها تضعها بالضرورة فى ايدى فئة تحرم المواطن بحكم مصلحتها من الفكر « الآخر » .

فلننتقل الى مجال آخر . .

كيف يكون مجتمع حرا ، اذا كانت صحافته حرة ، وأغليبيته لا تقرأ . .

ان الأمية انتقاص خطير من حرية المواطن . .

ولكن أمية رجل لا تنتقص فقط من حريته ، وانما تنتقص بالضرورة من حرية مواطنيه القارئین . . اذا كان المجتمع مؤسسا على اقرار الرأى بالأغلبية الشعبية . ان ما قرأه المواطن القارئ ، لم تكن الأغلبية من مواطنيه حرة لتقرأه ، وما علمه المواطن القارئ لم تكن الأغلبية من مواطنيه حرة لتعلمه .

فأية حرية يتمتع بها مواطن فى بلد بعضه قرأ وبعضه لم يقرأ ؟

أليست هذه من عوامل غربة القارئین فى أوطانهم وضيقتهم بحياتهم .

تعالوا نحدد للحرية معنى . .

ان فقر رجل واحد فى وطنى انتقاص من حريته
ومن حريتى *

ان آمية رجل واحد فى وطنى انتقاص من حريته
ومن حريتى *

ان غياب فكرة واحدة فى مجتمع هو انتقاص من
حرية المواطنين *

ان نظام الانتاج الثقافى فى كثير جدا من البلاد ..
ينتقص من حرية المواطنين ..

ان التحفظ على حرية مواطن واحد فى ابداء رأيه
فى بلد هو تحفظ على حرية كل المواطنين وانتقاص من
قدرتهم على الاختيار *

ان تحرير الانسان مرتبط بدعم القدرة الثقافية
والمادية للجميع على الاطلاع والاختيار ..

تحرير الانسان مرتبط باتاحة المدرسة والجامعة
والتليفزيون والسينما والكتاب والصحيفة للجميع ،
وتحرير كل هذه الأدوات الثقافية من نظم الانتاج التى
تضمها فى أيدي فئة دون فئة ..

سيسألني قارئ : وأين توجد الحرية بهذا المعنى
فى العالم .

هذه الحرية حلم ، أو وهم ..

ولكن ألا نريد جميعا أن يكون مثل هذا الحلم
واقعا والوهم حقيقة ..

فلنسلم أولا بأن الحرية هذا مقياسها لنحكم حكما
رشيدا على الكلمات والافعال ..

فكل كلمة تقربنا من حلمنا كلمة للحرية .

وكل فعل يقربنا من حلمنا فعل للحرية .

الثقافة والجماهير

أضواء الازدهار تكشف الأزمة

تحت شعار « ديمقراطية الثقافة » أنشئت « الادارة العامة للثقافة الجماهيرية » عام ١٩٦٧ بمبادرة من الوزير د . ثروت عكاشة وبإشراف الكاتب سعد كامل ودعيت للإشراف على البرامج الفنية لادارة الثقافة الجماهيرية .

وقد اقتضت ضرورات العمل أن اشترك في عدة لجان اختصت بدراسة مشاكل الانتاج الفنى والفكرى لأجهزة الثقافة ..

اتضح خلال العمل مدى التشابك بين المشاكل والمسائل التى تواجهها الانشطة الثقافية المختلفة ..

واتضحت بالتدريج أبعاد الأزمة الثقافية المصرية
فى أوج سنى ازدهارها فى الستينات •
ومن خلال تداعى المشاكل •• كانت الضرورة
تدفع بنا للبحث فى أكوام التفاصيل ، عن جوهر المسألة
الثقافية فى بلدنا •



كان ظاهر الأمر فى الستينات هو ازدهار الثقافة
فى مصر ••

مؤسسة المسرح تنمو من خلال أربع عشرة فرقة
ناجحة ، درامية وشعبية وغنائية •• فضلا عن السيرك
والأوركسترا والباليه ••

مؤسسة السينما تنتج حوالى الستين فيلما فى العام ،
وهو رقم قياسى ، ويصيب معظمها النجاح الفنى
والجماهيرى ••

وزارة الثقافة تصدر من المجلات المتخصصة : الفكر
المعاصر ، المجلة ، الشعر ، القصة ، الفنون الشعبية ،
المسرح والسينما •• غير مئات الكتب والمطبوعات فى
مختلف فروع المعرفة - دع عنك مشروعات القاموس
ومشاريع الترجمة وإعادة نشر التراث ••

البرنامج الثانى للاذاعة - والبرنامج الموسيقى
(اذاعتان ثقافيتان) ، والقناة الثالثة التليفزيونية
(خصصت للثقافة) • تجذب للاستماع والمشاهدة
قطاعات عريضة من المثقفين ومن الشباب ••

حتى الصحف والمجلات كانت أرقام توزيعها ترتفع
باطراد ••

وفى سماء الفصح يضاف كل يوم نجوم جديدة ، الى
جانب النجوم المبروفة •• فماذا كانت تعنى كلمة
« أزمة الثقافة »؟ وماذا كان يعنى بها الذيق يرددونها؟!
هل كان حديث « الأزمة » ضربا مع التحذلق والثرثرة
المجوفام ؟ ••

كانت الكلمة تتردد فى المقالات والدراسات -
بممان مختلفة - وكانت تتردد على أمواج الاذاعة وفى
التليفزيون • وتنمقد لها الاجتماعات • ورددها بين
من رددوها ••

ولم يكن حديث الأزمة عبثا أو فضولا من القول ••

فقد رأيت مع الرائيين بالعينين ، وسمعت بالأذنين ،
أطياف وأصداء الاختناقات الكثيرة ، والتناقضات

المتراكبة التي كشفها النشاط الثقافي المتدفق تحت
الأضواء ..

أضواء النجاح كشفت ..

كثافة نشاط المؤسسات والأجهزة الثقافية كشفت .

دخول الثقافة الى اهتمامات قطاعات متعددة من
الجمهور ، والى اهتمامات صفحات الصحف اليومية
والاسبوعية ، وأحاديث الناس .. كلها رمت بأضواء
كشفت الصعوبات والتناقضات في العمل الثقافي كله .

التغيير في الفكر السائد أيضا كان بذاته سببا في
ظهور التناقضات .. في مجال المسرح مثلا ..
« الصفقة » مسرحية الحكيم كانت بشرى بظهور اللغة
الثالثة التي ستحافظ على مقومات اللغة القومية الفصحى
مع الالتزام بلغة الناس الواقعية ، حلا لمشكلة الازدواج
اللغوي في المسرح والحياة ..

« فراير » يوسف ادريس كانت علامة كبرى في
طريق الأصالة المسرحية القومية والشعبية لابداع مسرح
عصرى قومي يستند الى تقاليد السامر الريفى والمسرح
الشعبى .

الاخراج والتمثيل تألفت فيه تيارات الحداثة
والأصالة والشعبية ، التي جذبت جماهير متجددة •
« وقائمة النجاح طويلة »

فهل صرف ذلك كله أنظارنا عن أن ذلك المسرح
كله ظل احتكارا لمتعة الميسورين وأبناء الطبقة الوسطى
في القاهرة ، وهم الذين لا يمانون ما تمناه الشخصيات
المسرحية الشعبية الجديدة •• في « الناس الى تحت »
نعمان عاشور ، أو في « فرافير » يوسف ادريس ••
أو غيرها ؟

هل يجعلنا ذلك النجاح ننسى أن المسارح التي
فتحت منصاتھا للقضايا الشعبية والاشتراكية والقومية
•• لم تفتح أبواب صالاتها المتركة في وسط القاهرة
الا لجمهور تقليدى أنيق مدرب الذوق على الخروج في
الأمسيات للترويح والترفيه عن نفسه بسهرات
مسرحية لاهية ؟

والذى صنع تلك المفارقة ميراث وتاريخ سالف
للمسرح ظلروفه تركيز دور المسرح كلها في وسط مدينة
القاهرة ، وفي وسط الاسكندرية ••
رسم المجتهد اذن أدبيات « أزمة الثقافة » حول شعار
ديمقراطية الثقافة ••

ومؤداه أن الابداع الثقافى القومى ، وأن نفقات الانتاج والدعم الثقافيين .. هى حق للمواطنين جميعا بلا تمييز .. بينما القاهرة - وفى القليل الاسكندرية - تحتكران بلا وجه حق ذلك الابداع وتلك النفقات ..

.. وان ذلك الامتياز الاقليمى (والطبقى فى جوهره) الذى تستمتع بشماره اقلية من المصريين هم شريحة خاصة من قاطنى المدينتين الكبيرتين لا ينسجم مع خطة الدولة فى تحقيق الكفاية والعدل ، والمساواة بين المواطنين .. كما أنه يثير قلق المثقفين والمبدعين والفنانيين المؤمنين بشعبية الثقافة ، وبضرورة تعميم التقدم والحضارة ..

المجتمع يعيد توزيع مؤسسات الخدمات توزيعا جغرافيا جوهره الديمقراطية .. يعيد توزيع المدارس ومراكز الخدمة الطبية ، وحتى المصانع وهياكل الانتاج .. فكيف يستقيم أن تظل دور المسرح ودور السينما ، ومكتبات بيع الكتب .. احتكارا امتيازا لشرائح طبقية من سكان المدينتين الكبيرتين بخاصة ؟

فقد كان بمصر كلها حوالى الثلاثمائة دار للمرض السيتماثى .. يتركز نصفها بالقاهرة والاسكندرية

ونصفها الباقي موزع على المدن الكبرى ، لا يعتمدا على
المدن الصغيرة - فما بالك بالقرى ..

كان المسرح - ابان ازدهاره - احتكارا خاصا
للطبقة الوسطى المتعلمة من القاطنين القاهرة .. وهى
طبقة استولت تقليديا على شباك التذاكر خلال عشرات
السنين ، وفرضت ذوقها وفكرها وتقاليدها على منصة
المسرح ، وقد اثار الدهشة والقلق ، أن فناني المسرح
الجديد - الذى وصف بمسرح القضايا الشعبية - كانوا
فى الواقع يخاطبون جمهورا يتألف من فئات وطبقات
غير التى يقصدون مخاطبتها ..

كان المسرح الجديد يدفع بالفكر الشعبى
والاجتماعى والتقدمى الى صالة قد احتلها بالكامل.
أو احتل معظم مقاعدها ، غير المعنيين بذلك الفكر ،
فيرتد فكره اليه بغير ثمرة *

وكان اصرار الفنانين يغير ألوان ذلك الواقع.
الصلب بالتدريج ، ويدفع الى المسرح بشباب الطلبة
الذين يتمتعون بمجانية التعليم العالى من أبناء العمال
والفلاحين ، وبالفئات الطليعية من عمال الصناعة
الجديدة وصغار الموظفين *

ولكن ذلك لم يصل بالمرشح الى جمهوره الحقيقي من عمال الصناعة وفئات الفلاحين والمنتجين فى اطار هياكل التنمية فى مجتمعاتهم الحقيقية ومواقع انتاجهم . هذا التناقض بين ماحققه المسرح من تغير فكرى وفنى ، وبين ما عجز عن تحقيقه من الوصول الى جمهوره الطبيعى هو ما كنا نسميه بأزمة المسرح . . والمسرح الخاص فى مصر . . هو ابن هذه الأزمة وثمره هذا التناقض . لاحظ أن أول فرق القطاع الخاص أنشئت عام ١٩٦٦ ، ثم توالى بعدها انشاء الفرق . . ذلك أن الطبقة الوسطى احتكرت تقليديا المسرح المصرى منذ مائة عام ، ثم زاحمها فى مقر مسارحها الجمهور الجديد من الشباب ، وساعد على تغيير ذوق وفكر منصات المسارح ، مما جعل تلك الطبقة تسعى لانشاء مسارحها خارج اطار القطاع العام ، وتحولت بالتدريج الى مسارحها التقليدى والمسرح الخاص الذى حافظ على تقاليد المسرح القديم : القضايا العاطفية فى أسلوب فكاهى مرح . . الاطوار الأنيق والدكور المبهر وحلاوة العرض . .

فى الوقت الذى كان فيه المسرح الجديد - فى ظل القطاع العام - يقتحم القضايا الاجتماعية والسياسية ويواصل التجريب فى آفاق المسرح الحديث ويتجرد من

ثقل الديكور ومن المحسنات البديعية في التمثيل
والاخراج ومن التراكيب العملية التقليدية .. حافظ
مسرح القطاع الخاص على أبعاد الفكر التقليدى
والذوق القديم .

فى مجال السينما لم تكن الأمور أفضل ..

فقد فتح القطاع العام ، بانتاجه الغزير الباب
للفنانين الشبان ، وفتح الباب الذى كان موصدا باصرار
أمام الأساليب الحديثة فى الاخراج والتأليف ، وأمام
القضايا الحقيقية لجمهور الشعب ..

وأخذت مؤسسة السينما على عاتقها انتاج جميع
الروايات الأدبية لكبار الأدباء وهذا كان بعد ذاته تغيرا
جذريا فى مضمون السينما ..

النجاح والفشل - بالتقييم الفنى - تغيرت مقاييسه
تغيرا كاملا ..

أما النجاح والفشل - بالتقييم المادى - فقد حكمه
الواقع السياسى للمنطقة المربية ، والواقع الاقتصادى
المتفرد للسينما المصرية ..

لم يكن النجاح والفشل - بالتقييم المادى - محكوما
فقط بذوق وفكر الطبقة الوسطى وحواشيها من الحرفيين

بالقاهرة والاسكندرية فقط ... وهى طبقة فى حد ذاتها
محافظة وتقليدية •

وانما كان محكوما أيضا بذوق وفكر الطبقة
الوسطى (التجارية) وحواشيها فى بيروت وعمان وسائر
المدن العربية التى تمثل السوق الحقيقية والتقليدية
للفيلم المصرى •

فمصر لم تكن أبدا السوق الرئيسية للفيلم المصرى •
كانت السوق المصرية لا تمثل أكثر من ٤٠٪ من سوق
الفيلم المصرى بينما يمتد سوقها على طول وعمق العالم
العربى وتخومه الافريقية •

وذلك قد حرم السينما المصرية دائما من استقلالها
وحريتها وحرم فنانى السينما المصرية دائما من الجراة
على المبادرة •

كانت السينما المصرية دائما يحكمها عنصر مجهول
اسمه « الموزع اللبنانى » • •

وهو شخصية ، أو هو فى الواقع مجموعة من
الشخصيات تحكم بالربح أو بالخسارة على أى فيلم بمجرد
شرائه أو رفض شرائه •

كانت رغبات ذلك العنصر القوى المجهول أوامر
وتعليمات ، وفكره وذوقه هما العنصر الحاسم فى مسار
الفن السينمائى المصرى ، وهذا الموزع ، أو هؤلاء
الموزعون اتخذوا موقفا سلبيا من مبادرات مؤسسة
السينما فى مصر ، ومن انتاج الشباب الجديد ، ومن
الواقعية والاجتماعية فى فن السينما .

هل حدث ذلك لأسباب تجارية صرفة ؟ .. حيث قدر
«الموزع اللبنانى» أن جمهور السينما العربية من الطبقة
الوسطى التجارية وهوامشها الحرفية المتركزين دائما
فى العواصم العربية والمدن الكبيرة .. هم فى الأساس
فئات محافظة وتقليدية ولن تحتفى بالسينما الجديدة ؟
أم ترى كان وراء ذلك دوافع سياسية واجتماعية ؟

حيث قدر « الموزع اللبنانى » مصلحته ومن ارتبط
بهم أو ارتبطوا به من ذوى المصالح المتشابكة .. قدر
أن السينما المصرية الجديدة التى يدعمها القطاع العام
إنما تهدد فكريا ومصالح وامتيازات لهم ، وتندثر بانتشار
الفكر التقدمى عبر الحدود المصرية ؟

لا يهم السبب الآن ..

النتيجة ٠٠ أن مؤسسة السينما المصرية تعرضت -
وبخاصة تعرض خير انتاجها - لحصار قاسم ، أوقعها
فى مأزق متداعية ، وكان سببا هاما من أسباب الخسارة
التي حاقت بها ٠٠

فقد عجزت المؤسسة عن التوفيق بين طموحها الفنى
والفكرى وبين السوق التقليدية للسينما المصرية التي
يسيطر عليها الموزعون - كان السبب فى مأزق المؤسسة
تاريخيا أيضا ورثته من صناعة السينما الخاصة ٠

سبب خطير ٠٠ يهدد أية صناعة بفقدان السيطرة
والتحكم وحرية الحركة ٠٠ وهو اعتمادها على سوق
يسيطر عليها الآخرون - كان أولى بصناعة السينما
المصرية ابان نشأتها ورواجها أن تنمى سوقها الداخلية
بحيث تستند اليها اقتصاديا وتضمن بذلك استقلالها .
فالسینما الأمريكية مثلا تعتمد فى ٦٠٪ من دخلها على
سوقها المحلية - وكثير من أسواقها الخارجية تعتبر فى
مناطق مرتبطة ارتباطا وثيقا بالاقتصاد الأمريكى ٠

هذه قاعدة يعلم ضرورتها الاقتصاديون ٠ كانت
السينما المصرية اذن - على عهد القطاع العام .. عاجزة
عن توسيع سوقها المحلية - كان ذلك يقتضى الاهتمام
أساسا ببناء دور عرض سينمائى فى كل أنحاء البلاد

•• وهو شيء لم يفكر فيه أحد ، لأن معناه رقميا كان يبلغ بضع مئات الملايين مع الجنيهاات المصرية •• تكاليف لانشاء شبكة من دور السينما فى كل نواحي البلاد •

هكذا سقطت السينما الجديدة وارادة التغيير وطموح الحداثة والواقعية فى الخسائر والديون ، مما أدى لتخبط المؤسسة وقوعها فريسة فى أيدي دعاة التوفيق الذين حاولوا كسب رضا النقيضين بالفهلوة والتدليس وبالفساد أحيانا ••

وحاصرهم الفشل فتساقطت الآمال •

أما التجديد الذى حدث فى التأليف والنشر رغم أنه كان واضحا لكل ذى عينين ، فلم يستطع أن يوسع قاعدة القراء جذريا ••

ذلك أنه ظل تحت حصار الأمية الفظيع ، وبرغم ازدياد عدد المدارس لم تهبط نسبة الأمية عن ٧٠٪ كثيرا ••

وفى الوقت الذى اتجهت فيه الثقافة المطبوعة لدعم الفكر الاشتراكي والقومى والتغيير الفكرى ومواكبة التنمية الصناعية وتحديث المجتمع •• لم يستطع الورق

المطبوع اختراق حصار الأمية ، للوصول الى أصحاب
المصلحة الحقيقية فى الثقافة الجديدة •

نفس القضية • نفس المآزق • نفس التناقض •
نفس الأزمة ••

وها قد انكشفت أسرارها ••

وتعلقت الآمال على ديمقراطية الثقافة ••

أن تصل السينما وأن يصل المسرح والكتاب الى
أصحاب المصلحة فى النهضة الثقافية وفى التغيير
الفكرى ••

فليقتحم المسرح والسينما والكتاب والصورة.
القرى والأقاليم ••

فلينتقل الجبل الى محمد ••

ولتنشأ هيئة خاصة مختصة لانجاز ذلك العمل
الكبير تحت اسم « الثقافة الجماهيرية » •• مهمتها أن
تتيح ثمرات الابداع الثقافى والفكرى الجديد للمواطنين،

بالكفاية والعدل . . أن تعمم الحضارة وتخطط لتحديث
المجتمع وتساهم فى تكوين المواطنين التكوين الصحيح
لحياة جديدة متجددة ، ولنهضة عصرية بمعنى الكلمة . .

وهذه كانت البداية للكشف عن المشاكل التى
ينطوى عليها الشعار الجديد « الثقافة للجماهير » .

فى مواجهة الفولكلور

حين دعيت للاشراف على البرامج الفنية لادارة الثقافة الجماهيرية .. كانت الحركة الثقافية فى أوج ازدهارها بمصر .. وكان الازدهار قد كشف التناقضات الكبيرة فى البناء الثقافى ..

التناقض بين ما يطرحه المسرح ، من ابداع فنانيه المجدد ، من فكر شعبى وجماهيرى .. وبين واقع تركيز دور المسرح المصرى كلها فى وسط القاهرة ، وتركز عادة ارتياد المسرح فى شريحة من الطبقة الوسطى القاهرية من التجار والمهنيين والحرفيين ..

التناقض بين خطة مؤسسة السينما فى عهد القطاع العام ، لتشجيع وتركيز الفنانين الشباب ، والواقعية والاجتماعية والحدثة .. وبين السيطرة المالية للموزعين

اللبنانيين من المحافظين ومن أصحاب المصالح التي
يهددها الفكر الجديد ..

التناقض بين الطموح الفني للسينمائيين الشباب
وبين تركيز دور السينما في القاهرة والاسكندرية
وطبيعة الفئات الوسطى المحافظة التي ترتادها ..

وقد طرح شعار ديمقراطية الثقافة وأنشئت
الثقافة الجماهيرية لعلاج هذا التناقض ..
وبالنظرة الأولى للأمور ، لم تكن تلوح أمامنا أية
مشكلة نظرية ..

فمن الناحية الاجتماعية .. تعنى ديمقراطية
الثقافة انهاء احتكار الطبقة الوسطى القاهرية وفروعها
في بعض المدن الكبرى ، لثمار الابداع الثقافي القومي ،
ولنفقات الانتاج والدعم التي تخصصها ميزانية الدولة
لتنمية وتطوير السينما والمسرح والكتاب ، وتعنى
تعميم الانتاج الثقافي واتاحته لجماهير الشعب واعادة
توزيعه جغرافيا على الاقاليم وتجمعات العمل والسكن
بالكفاية والعدل ..

ومن الناحية الفكرية .. تعنى ديمقراطية الثقافة
أن الفكر الشعبي والاجتماعي في المسرح والسينما

والكتاب .. وان الواقعية الجديدة ستلتقى بجمهورها الطبيعي من الشباب الجديد وقاعدته المريضة التي تمتعت بالتعليم وقاعدة الممال والفلاحين ، أصحاب المصلحة الحقيقية في التغيير الفكري وفي تحديث المجتمع وفي التطور والتنمية والتقدم الاجتماعي والحضاري .. وهو الضمان الحقيقي لدعم تيارها الجديد ، وتغيير المجتمع تغييرا فكريا واجتماعيا وجذريا ..

★★★

وقد كان النموذج الأساسي الذي وضع تحت النظر لتحقيق غاية الثقافة الجماهيرية هو نظرية وجهد الكاتب الفرنسي الكبير والوزير الديجولي أندريه مالرو الذي أنشأ في أنحاء فرنسا دور الثقافة والمراكز الثقافية ، والمراكز الدرامية المسرحية ، والمسارح القومية الاقليمية تحت شعار « لا مركزية الثقافة » ..

وهو عمل كبير لا يزال من أهم معالم الثقافة الفرنسية - نشطت وزارة الثقافة المصرية منذ عام ١٩٦٠ لرصده ودراسته عن طريق الوثائق وتبادل الزيارات وايفاد البعثات ..

وكانت الوزارة قبل بدء انشاء الثقافة الجماهيرية قد أنجزت أدوات العمل « البنية التحتية » .. وتمثلت

فى ٩ قصور للثقافة أنشئت فى عواصم الأقاليم المصرية
— أسوان •• سوهاج •• أسيوط •• بنى سويف ••
بنها •• الزقازيق •• السويس •• المحلة الكبرى ••
الاسكندرية •• (فى أحد أحيائها الشعبية) •

كان قصر الثقافة يضم قاعة للمسرح مجهزة وتحتوى
ألف مقعد ويمكن تحويلها الى قاعة للسينما •• ويضم
مكتبة وقاعة للقراءة ، واستديو للفنانين التشكيليين
وقاعة للمعرض ، وورشات للحرف الفنية البيئية ، وقاعة
للاستماع الموسيقى وللمحاضرات ••

أضيف الى قصور الثقافة بضعة وعشرون مركزا
ثقافيا ليست على هذا القدر من التجهيز الا أنها قادرة
على ممارسة مختلف النشاطات بالحلول الذاتية ••

كما أضافت الثقافة الجماهيرية الى بنيتها ما سمته
قوافل الثقافة •• وهى عدة مسارح متنقلة ، تفكك
أجزاءها ويتنقل الواحد منها على سيارة نقل يتبعها
أتوبيس لنقل الفنانين • ودينامو لتوليد كهرباء
الاضاءة •

أما قوافل السينما فهى سيارات مجهزة ذاتيا لعرض
الأفلام وللبث الاذاعى فى الميادين العامة بالمدن الصغيرة
أو فى الساحات بالقرى والمناطق السكنية ••

وقد كان مما يلفت النظر أن عددا من مدن الأقاليم
المصرية كان بها مسارح قديمة تملكها البلديات ،
إلا أنها جميعها قد تحولت عن مهمتها .
فمسرح بلدية دمنهور ، قد تحول إلى دار للسينما
يستأجرها أحد المستثمرين لأجل طسويل ، لم نستطع
استردادها منه . .

بينما مسرح طنطا قد تخرّب بفعل الإهمال الطويل،
فأمكن ترميمه وإصلاحه وإعادة تشغيله .

أما مسرح بلدية المنصورة فكان قد تحول إلى جراج
لسيارات اطفاء الحريق !

هذه المسارح الإقليمية كانت قد بنيت إبان سنوات
النهضة في أعقاب ثورة ١٩١٩ ، وهي نفس الفترة
التي أنشئ فيها بنك مصر بالاشتراكات المصرية
الخاصة ، والتي أنشأ فيها بنك مصر ذاته واحداً من
أروع مسارح القاهرة ، هو مسرح الأوبرا ، الذي
تشغله اليوم فرقة المسرح القومي ، كما أنشأ شركة مصر
للسينما واستديو مصر ، أكبر استديو للسينما بالقاهرة
حتى اليوم - إلى جانب ما أنشأه البنك من شركات
مصرية صناعية بالأقاليم المصرية المختلفة : كفالزيات
. . كثر الدوار . . المحلة الكبرى . . الخ .

فى سنوات الاشراف القومى تلك .. تبارت
البلديات فى انشاء مسارحها الاقليمية .. الا ان تدهور
الاقتصاد ، وتهافت الاشواق كان قد حطم احلام النهضة
وعصف بالمسارح الاقليمية ، فادركتها الثقافة الجماهيرية
بعد ١٩٦٠ وهى هامة لاهياة فيها ..

★★★

بهذه البنية التحتية المحدودة بدأت الثقافة
الجماهيرية نشاطها .. وبدأت تبحث عن مادتها ..
كانت الفكرة الأولى هى أن تنتهى قصور ومراكز
الثقافة كأجهزة للبث الثقافى ، وكأجهزة للانتاج الثقافى
فى ذات الوقت ..

من ناحية البث الثقافى ، وتمشيا مع فكرة
الديمقراطية فى توزيع الابداع الثقافى القومى
وتعميمه ، كان يتعين تعبئة فرق مؤسسة المسرح وتنظيم
رحلات مكثفة لها لعرض فنونها فى الأقاليم .

كما كان يتعين نقل ممارس التصوير والنحت التى
تتم فى القاهرة الى سائر الأقاليم ..

وتعين أن ينظم كل قصر للثقافة وكل مركز ثقافى
المحاضرات والندوات ، وأن ينشئ ناديا للسينما يعرض

الأفلام الرفيعة المستوى مرة كل أسبوع ويعقد ندوة
أثر المرض يحضرها فنان سينمائي كبير ..

ولكن ذلك النشاط لم ينتظم بالكثافة التي كانت
يتطلبها بضعة وعشرون موقعا للثقافة ، وذلك بسبب
التعقيدات التي اعترضت نقل الفرق المسرحية بهذا
الانتظام وبهذا الاسترسال فضلا عن اعتراضات مؤسسة
السينما على عرض أفلامها التجارية ضمن برامج
ثقافية مجانية ..

كما أن ذلك النشاط في مجمله لم يكن يتجاوز
القشرة الاجتماعية وذلك بتركزه في المدن الكبرى
حيث توجد المسارح المجهزة لاستقبال الفرق المسرحية
الكبرى ، أو حيث توجد أماكن مجهزة للمحاضرات أو
المعارض أو ما إلى ذلك .

أما الريف العميق ، والمناطق العمالية الصناعية
الحديثة فلم يتسن الوصول إليها بانتظام أو ضمها لمناطق
النشاط المكثف .

ولكننا استمنا بقوافل الثقافة لمحاولة اختراق ذلك
الحاجز الظالم ، والنفاذ إلى قلب تلك المناطق ..
وما أروع الجزاء .. !!

حين كانت تضىء المصابيح القوية لقوافل الثقافة
فى ريف كان لا يزال بعيدا عن تيار الكهرباء . كانت
أفواج الفلاحين تتدفق من الآفاق ، على مدى البصر ،
الآفا وعشرات آلاف . . حول النور الوافد من العاصمة !
غير أن الواقع كان يدخر لنا نوعا من الصدمة . .
ها نحن قد نقلنا الابداع الثقافى من القاهرة الى الريف ،
ومن المركز الى العمق . . فيلما ومسرحية وغناء وموسيقى
وكتابا . . فلم القلق ؟!

كان ملايين المصريين فى القرى النائية ، لم ير
الواحد منهم فى حياته فيلما سينمائيا أو صحيفة يومية
. . لا يكاد يستخدم فى حياته شيئا مصنوعا فى مصنع ،
ولا تزال آنيته فخارية وسجائره يلفها بيده ، وملابسه
نسجت على نوال الحرفى . . حتى فى الأحياء الشعبية
للمدن .

كانت نسبة كبيرة من المواطنين لا يزالون يستهلكون
انتاج الحرفيين البسيط ، ويعيشون واقعيا على هامش
الحياة ، لا يعلمون مما يجرى فى مركز البلاد من تطور
عنيف ، ولا ما يتيح لهم تصوراتهم البعيدة .
وابداعنا نحن الفنانين - على فرض وصوله الى
كل هؤلاء - لم يكن يعنى لهم بالضرورة ما يعنيه لجمهور
القاهرة .

حتى مشاهدة المسرح والسينما حدا أدنى مع
المعارف ومن التأهيل للمشاهدة .

فنحن اذا شاهدنا مثلاً - فى فيلم سينمائى - سيارة
تجربى على الطريق ، ثم سيارة أخرى تجربى على نفس
الطريق وفى نفس الاتجاه ، ندرك بخبرتنا البسيطة أن
شخصاً يطارد آخر فاذا وقفت السيارة الأولى أمام إشارة
حمراء وشهدنا الانزعاج على وجه قائدها .. نفهم
مالا يمكن أن يفهمه من لم يشاهد فى حياته إشارة
مرور ذات أضواء خضراء وحمراء !

فما قولك فى جمع غفير من المشاهدين اغرقوا فى
الضحك حتى اغرورقت أعينهم لدى سماع فائن حمامة
تقول لزكى رستم :

— ماتجوزوش يا بابى . مابحبوش .

وما بالك بالمغزى الصارخ لأية مسرحية من
مسرحيات « القومى » .. ذلك المغزى الذى كان يلتقطه
أى مشاهد فى صالة مسرح الأذربكية ويكافئ الفنانين
بالتصفيق ، بينما لا يستطيع الريفى أن يلتقطه على
الإطلاق .

للفن لغة ..

وأولى المفارقات التى واجهت العمل بالثقافة
المجاهدية هى أن فن المركز لن يصل الى عمق الأقاليم
بمجرد الوسائل الميكانيكية ..

قد كانت الأيام تدخر لنا فى ذلك الباب سلسلة من
المفاجآت ..

وكان الشباب الذين اختاروا العمل بالاعراج
المسرحى مع الفلاحين بالذات يرون دهشة الفلاحين من
سلوك فلاحى مسرحية « الصفقة » لتوفيق الحكيم أو
مسرحية « ملك القطن » ليوسف ادريس .. وينقلون
سخرية الفلاحين الحقيقيين من الفلاحين المسرحيين !!

كانوا يسمون الفلاحين فى برامج التليفزيون فلاحى
التليفزيون ! .. ويسمون فلاحى السينما بفلاحى
السينما ، ويتندرون .. !!

ليس هذا عيبا فى انتاج فنانينا - فكل فن يتسم
بنوع من التجريد والتلخيص والتحوير والتلميح ..
هذه هى الصياغة الفنية .. ولكن ذلك التجديد هو
جزء من لغة الفن التى يتفاهم بها الفنان والمشاهد فى
القاهرة ، ولم يتعلمها أو يتعودها الناس فى الريف ..
الناس فى الريف ، لهم لغتهم الفنية الخاصة . ولو

كان الريف — كما تبادر الى ذهن الكثيرين — هو مجرد فراغ ثقافى ، لكان الأمر سهلا ..

والمدرسة تخنق الملاحم الشعبية ..

الاذاعة والتليفزيون ، والجامعات التى أنشئت فى مدن الأقاليم تغير بسرعة تقاليد البيئة وطرق التفكير وأساليب التذوق الفنى ، وتشرف على الوصول الى عمق الريف ..

ومهمتنا فى الواقع تزكية التغيير ، تحضير الريف، الغاء الفروق الثقافية والحضارية بين الريف والمدينة — لحساب ثقافة المدينة .. اعادة تكوين وتربية المواطن واعداده لقبول الآلة وعالم الآلة والتكيف مع حياة جديدة تماما ..

ان هدفنا الاقتصادى والثقافى هو الغاء الريف .

هدفنا فى الواقع لا يمكن أن يكون تكريسا للثقافة الاقليمية وتثبيتا للفروق بين فكرين متميزين .

نعم لقد استعنا بالفولكلور فى المدينة واتخذناه أساسا من أسس الأصالة التى أنشئت عليه فرقة رضا للفنون الشعبية والفرقة القومية للفنون الشعبية وحجما لا بأس به من الانتاج المسرحى والسينمائى ..

ولكننا استقيننا أصوله فى إطار تطويره وتطويمه
للأشكال الفنية المصرية والحديثة .. والخروج به تماما
عن محليته ليصبح أساسا لفن قومى وحديث ومتطور
وعالى الشكل .. ان صح التعبير .

لقد استقيننا الفولكلور فى انتاج فنوننا المدنية
كعمل ضد الفولكلور .. !!

وما يمكن أن يقال عن نشاطات الثقافة الجماهيرية
فى هذا الصدد - وهو ما قيل فعلا - هو أننا كنا نعمل
على غزو الريف بثقافة المدينة ، ونعمل ضد الثقافة
الريفية والبيئية والمحلية .. لتعميم ثقافة المدينة ..
فهل كان ذلك وصفا صحيحا وواقعا لنشاط الثقافة

الجماهيرية ؟

لم يكن الدفق الثقافى الوارد من العاصمة
- المركز - يصادف فراغا ليمأه .. هل يمكن أن
يتصور أحد ما يسميه البعض - من باب الخطأ - بالفراغ
الثقافى ؟

لكل شعب ثقافة مهما كانت درجة تمدنه أو
تحضره ، تعليمه أو عمله .. لكل مجتمع بشرى ثقافته
التي يعتمد عليها مصدرا للمعارف والسلوك وللانتاج
ومقياسا للعلاقات الاجتماعية والمواقف وللراى العام
ولتذوق فنونه وفنون الآخرين .. الخ ..

وهذه الثقافة الريفية ، التي تعتمد عليها أغلبية
المصريين ، لها أساليب وطرق للتعبير الفني هي ما درجنا
على تسميته « بالفولكلور » .. الفن الشعبي .. وللفن
الشعبي لغته ، وتراكيبه ..

سواء في الأغنية ، أو الرقصة ، أو القصة
الملحمية ، أو الأمثال والأقوال السيارة ..
للفن الشعبي لغته الخاصة ..

وفنون القاهرة الوافدة ذات لغة أخرى ..

فبالله كيف نمبر ذلك الجسر الصعب .. ؟

لا يكفى إقامة البنية التحتية ودفع خيرة شباب
المثقفين لإدارة وتوجيه النشاط الثقافي وتيسير وصوله
من المركز الى الأطراف ..

اننا أمام مشكلة ..

ان فنان القاهرة المبدع تمنى علينا أن نصل بفنه
الى عمق الريف ، فهل نستطيع أن نفره بتغيير لغته ..
بأن ينزع عن فنه كل حداثة وكل ضروب الفطنة
المصرية والتراكيب الفنية التقنية ، ويستعير عنها
بأساليب ولغة تراكيب الفن الشعبي .. ؟

أن يعتمد الى التخفف من الضبط الفني وأن يقصد

الى السذاجة والبساطة والأصالة والتراكيب السهلة
المتسببة .

أن يهجر وحدة الموضوع وانضباط الايقاع اللذين
تعلمهما فى المسرح الحديث والسينما الحديثة ، لينشئ
فنه بأسلوب مفكك وايقاع متردد ٠٠ ؟

هل نغريه واقميا بأن يهجر جمهوره القاهري
ليتفرغ للانتاج لجمهور جديد محتمل ٠٠ ؟

أو هل ندع فنون القاهرة جانبا ونقنع بالقول أن
لكل بيئة فنها ، وأن مهمتنا دعم الحركة الفنية الفولكلورية
٠٠ وتشجيع الفولكلور ، وترويج الفولكلور ٠٠ ؟

طرحنا المشكلة للبحث ٠٠

لم تكن سهلة الحسم وقد كان رأيى دائما أننا
نكون تقليديين جدا وغير عمليين اذا تصورنا أن خلاصة
مهمتنا هى تكريس الفولكلور ، واغراء فنائنا بتقليده
ودعاه ٠٠

فالفولكلور هو التعبير الفنى عن بيئته ٠٠

والجهد الاقتصادى والاجتماعى والثورى الذى
يقوم به المجتمع بمخططات التنمية والتصنيع يهدف الى
تغيير البيئة تغييرا جذريا ٠٠

ان المصنع فى الواقع يطارد الأغنية الشعبية ٠٠

اقامة الجسور فوق الهوة

تحت شعار ديمقراطية الثقافة أنشئت قصور الثقافة بالأقاليم ، وقوافل الثقافة المتنقلة لتنوير الريف والأقاليم البعيدة ..

كانت المهمة قد تحددت للثقافة الجماهيرية .. بتعميم الفكر الجديد ، واتساق الحياة الجديدة في أنحاء البلاد .. عن طريق إتاحة فنون المسرح والسينما ، وإتاحة الكتاب والمعرض الفني والندوات في مناطق حُرمت تماما من الثقافة خلال مائة عام تركزت فيها الوسائل الثقافية المتاحة في العاصمة وبعض المدن الكبرى ، لتحثكر ثمارها شرائح محددة من الطبقة الوسطى المتعلمة المتمركزة في تلك المدن .

كانت المهمة تبدو بسيطة من الناحية النظرية ،
رغم الجهد الكبير الذى كانت تقتضيه .. ولكن الواقع
كان يدخر لنا تحديا خطيرا ..

ذلك أن الأقاليم الريفية المصرية لم تكن مساحات
من الفراغ الثقافى ، وإنما كان لها ثقافتها القديمة
المريقة ، وقوالبها الفنية وأساليبها ولغتها التقنية
الراسخة .. بينما كان للمسرحية والفيلم وللمناقشة
الوافدة من القاهرة .. قوالبها الفنية المختلفة ،
وأساليبها ولغتها التقنية المستحدثة ..

ولم يكن المشاهد الريفى يفهم بالضرورة نفس
الذى يفهمه المشاهد القاهرى لمسرحية نعمان عاشور
أو يوسف ادريس ، أو يتأثر نفس تأثر المشاهد القاهرى
للأفلام الاجتماعية والموجات الحديثة لسينما الشباب ..
لم يكن نسق التذوق والاختناق والتصديق والتلقى
واحدا ..

كان للفرن الريفى والشعبى لغة ..
وكان للفرن الوافد من القاهرة لغة ..
حتى المسرحيات والأفلام (الريفية) الوافدة من
القاهرة كانت تثير سخرية الفلاحين ..

كانوا يتندرون على من سموهم «فلاحين السينما» (!) أو «فلاحين التلفزيون» (!) ولم يكن فلاحو السينما أو المسرح - فى «ملك القطن» يوسف ادريس ، أو فى «الصفقة» توفيق الحكيم .. يستحقون ذلك التندر .

فالفن فى كل زمان يشاكل الواقع ، لا يطابقه ، ويعمد الى التجريد والتحوير والتلخيص والتركيز أسلوبا للتعبير عن جوهر الأشياء ..

كل فن هو لون من الكاريكاتير الهزلى أو المأسوى ، القصد منه إبراز اعوجاج فى الشخصية أو فى السلوك أو فى الموقف أو حتى فى لهجة التخاطب .. بأسلوب التضخيم والتركيز ..

حتى الفولكلور الشعبى يتأسس على النحو نفسه من المشاكلة والمشابهة ، لا على المطابقة .. ويعمد بدوره الى التجريد والتحوير والتلخيص والتركيز والتهويل .. ككل الفنون .. الا أن أسلوب الفنان الفولكلورى يختلف ، وتدوقه يختلف ، وإيقاعاته ورموزه والمآحات وإطاراته تختلف ..

هذا هو الفرق بين رقصة شعبية صممت في القاهرة
لتؤديها على المسرح الفرقة القومية للفنون الشعبية ..
وبين الأصل الشعبي للرقصة ..

هكذا في الموسيقى والشعر الشعبي ، والمسرح ..

ولكن الاختلاف بين الفن «الرسمي» ان صح التعبير
وبين الفولكلور لم يكن قاصرا على الشكل والقالب ..
المضمون أيضا كان مختلفا ..

فماذا تعنى قضية حرية التعبير في ريف رجاله
يمانون البطالة الصريحة أو المقنعة ..

بل ان معانى العدل الاجتماعى - وهو حجر الزاوية
بالنسبة لقوانين الاصلاح الزراعى ، وحجر الزاوية
للتقدم الاجتماعى كله - كانت فى الريف غارقة لأذنيها
فى معانى العطف والرحمة فى الأخلاقيات ..

الفكر الشعبى كان بعيدا عن الفكر العملى فى
المدينة ، والقتال عندهم يعنى « أبو زيد الهلالي »
والشعب يعنى الزعيم والبطل ..

الأمثال الشعبية الضعيفة كانت لا تزال لها قوة
القوانين ، والقبول بالأبوة وبالوصاية وبالمشائرية
(البلديات) هو الفكر السائد ..

الصعوبة النظرية التي واجهتنا هي أننا غرباء في
الفلاحين ، وأن الفلاحين غرباء في المصر ..
نحن شعبان .. نحن آمتان .. نتكلم لفتين ، ولنا
ثقافتان وفكران ..
فما العمل ؟!

القضية التي حسبناها لأول وهلة قضية ثقافية
أو فنية .. نزداد اقتناعا كل يوم أنها في جوهرها هي
القضية الاجتماعية .
اننا وجها لوجه أمام التخلف !
ننظر في عينيه .. بقلق ، وينظر في عيوننا
بالتحدى !

فما هو التخلف ؟

ظاهرة حديثة ، بنت العالم الحديث ..
فلم تشهد العصور القديمة أو الوسطى تلك
الفوارق الحضارية الكبيرة بين الأمم .

والتخلف نفسه كلمة نسبية . .

فهو كلمة لامعنى لها الا بالمقارنة الى حال الدول
والأمم المتقدمة فى تقديرنا .

تخلف العالم الثالث ، هو تعبير للمقارنة بين
الواقع الاجتماعى فى عالمنا الثالث ، والواقع الاجتماعى
الأوروبى .

واقعهم الاجتماعى هو ثمرة الثورة الرأسمالية التى
هبت منذ مائتى عام ، تحت الشعارات القومية . . لتوحيد
الشعب ولتوحيد سوق الانتاج والاستهلاك . . قضت
على الزراعة البدائية والحرف اليدوية ، لتعميم الانتاج
الرأسمالى ، والاستهلاك الكثيف . وتحولت الزراعة من
الانتاج الفردى والاستهلاك الفردى ، من الانتاج البيئى
والاستهلاك المحلى . . الى الانتاج للسوق القومية كلها ،
والمالية فيما بعد ، والى انتاج محاصيل تحدد أسماؤها
فى البورصة . . من خلال شركات رأسمالية تسيطر
على مساحات واسعة من الأرض ، تستثمر ميكانيكيا . .
وقضت الصناعة على الحرف الصغيرة ، ودمرت الفنون
الحرفية ، وحولت الحرفيين - كما تحول الفلاحون الى
عمال فى مؤسسات كبرى - الى منتجين ومستهلكين على
النسق الحديث .

واقترضى توحيد السوق وتكثيف الانتاج والاستهلاك
تعميم الفكر العملى الجديد الذى تأسس على القدرة
والتعليم والانضباط والمهارة والمبادرة كأساس للنجاح،
ونابذا العشائرية والانتماء الطائفى والتماطف
كأساس للبقاء .

واقترضى تعميم الانتاج والاستهلاك على نسق موحد
.. تغييرا أو توحيدا لنسق السلوك والعادات التعليمية
والاجتماعية والاستهلاكية والانتاجية ..

انتهى عهد الريف والأحياء الشعبية .. ودخلت
أوروبا عصر المدنية .. فكل قرية أوروبية ان هى
الا مدينة صغيرة ، بعلاقاتها وبعاداتها الاجتماعية
وباتساق الانتاج والاستهلاك بها وبالفكر السائد ..
والمؤسسات الانتاجية الزراعية كالمؤسسات الصناعية
من حيث الهياكل الادارية وتقسيم العمل وطرق الانتاج،
وعلاقاته ..

أما فى بلادنا « النامية » فليس الحال كالحال . فقد
توقف التطور بفعل الاستعمار الذى حال دون التصنيع
وتوحيد السوق القومية ، والحق بلادنا بسوقه الرأسمالية
كبلاذ منتجة للمواد الخام أو كقواعد عسكرية
استراتيجية وأجهض تطورها الرأسمالى الطبيعى .

وقد سمح الاستعمار بتعليم نسبة من أبناء المدن
ليشغلوا وظائف الادارة المحلية ولتسيير مرافق الخدمات
غير الانتاجية غالبا ، واللازمة للوظيفة المحدودة
للمستعمرة فى السوق الدولية .

لذلك نمت أحياء فى المدن على النسق الأوربى ،
ولكن ظلت الأحياء الشعبية تعيش على الحرف انتاجا
واستهلاكاً .

وظل الريف بعيدا عن أى تطور . .

فحدثت تلك الفجوة من جراء النمو غير المتكافئ
أو المتوازن . وقد شهدت مصر السكة الحديدية منذ مائة
عام ودخلت السوق الدولية بمحصولها الزراعى «القطن»
وحاولت فى مواجهة المؤامرات والاعتداء أو التهديد
العسكرى أن تنتقل الى عصر الصناعات أربع مرات . .
مرة فى عهد محمد على ومرة فى عهد اسماعيل ومرة فى
أعقاب ثورة ١٩١٩ ومرة فى عهد عبد الناصر . .

غير أن المحاولة أحبطت أربع مرات . .

مرة بالتدخل العسكرى الدولى أيام محمد على
وارغامه على قبول شروط مؤتمر لندن ١٨٣٨ الذى
يتصدره قرار بالفاء الحماية الجمركية للصناعة الوطنية،

والغاء الرسوم على السلع المستوردة والغاء احتكار الدولة
لموارد الانتاج • ثم بالتدخل العسكري الانجليزى
١٨٨٢ واصدار قانون صاغه كرومر بازالة الورش
الصناعية باعتبارها مصدر ازعاج ومقلقة لراحة
المواطنين ••

ثم بحصار بنك مصر اقتصاديا وماليا اثناء الاحتلال
الانجليزى حتى اشرف هو وشركاته الصناعية الجديدة
على الافلاس ، ثم انقاذه بمشاركته واختلاط رأسماله
الوطنى بالرأسمال الانجليزى عام ١٩٤٠ • ورايعة
المرات بحصار اقتصادى عانى منه القطاع العام أيام
عبد الناصر ، وهو معروف ومشهور •• ولكن مصر لم
تكف أبدا عن أحلام المدينة والدخول فى العصر
الحديث ••

ولا تزال هجرة الفلاحين الى المدينة هى أنفاس
الشوق الفامض للهروب من التخلف والاتجاه الى النور •

ولكن التغيير الجذرى ظل يتمثر ، ولا ينجز مهمته ،
وظلت جماهير واسعة من المصريين يأكلون انتاجهم
الزراعى البدائى ويستهلكون الانتاج الحرفى البدائى
ويعملون فلاحين أو حرفيين بأكثر الأدوات والأساليب
بدائية ••

فإذا كانت ثقافة أى شعب ، وأفكاره السائدة ،
ومهارته الفكرية والتقنية .. تحكمها وتصوغها مراتب
وأساليب واحتياجات الانتاج والاستهلاك فمن الطبيعي
أن يكون بمصر ثقافتان ..

لمدينة الطبقة الوسطى ثقافة .. وللأحياء الشعبية
والريف ثقافة .. لمدينة المهندسين والأطباء والمهنيين
والموظفين والعمال الصناعيين المهرة والطلبة .. ثقافة
.. وللريف والأحياء الشعبية ثقافة .. فن .. وفن ..
فكر سائد ، وفكر سائد .. فكأنهما شعبان ..

فهل تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تحل هذا
التناقض، أو أن تمارس مهمتها فى ظروف هذا التناقض؟
تحضرنى هنا ذكرى الصديق الفنان زكريا
المجاوى ، الذى قاد قوافل الثقافة الى عمق الريف
بفرقته الشعبية التى كانت تضم المغنية خضرة وجوقة
من المطربين والمنشدين والمازفين الفولكلوريين ، فإذا
بالجماهير تتبع القافلة من قرية لقرية بوجد المجذوبين .
وكان زكريا يغنى مع جوقه المطربين ويتحدث
بلهجته الريفية وصوته الأسر فى الميكروفون قبل الغناء
والانشاد ، وبعد الغناء والانشاد ، وبين فقرات الغناء

والانشاد .. أحاديث طويلة ساحرة ، فإذا الجمع المحتشد
بالآلاف يركب أحاديثه مسحورا الى عوالم غريبة ،
الا أنه يألؤها تماما على صوت الفنان ، يغيب معه ثم
يعضر بإشارة من أصبعه ، يضحك له ومعه حتى يفرق
فى عالم الفكاهة ، ثم يفيق منشدا وراءه للوطن !

الساحر زكريا الحجاوى .. التزم بالفولكلور
وحاكاه بتأليف من عنده فإذا هو طبق الأصل .. الا أنه
يفنى للعصر ولل قضية الوطنية والاجتماعية ، بفرقة
الريفية القح ، وبأنغام شعبية مفرقة ..

ذلك فنان حل المشكلة بأسلوبه وبمفويته ، وعلى
هواه .. لم يستغرقه الجدل والنقاش وانطلق بلا
لجاجة يفنى هواه على هواه ..
لكن زكريا واحد .

وهو ظاهرة خاصة ، وموهبة نادرة ، وعاشق
شعبي . ولو كنا افترضنا أن حل المفارقة هو دعوة
جميع فناني المسرح والسينما والموسيقى والأدب الى أن
يفعلوا كزكريا .. أن يهجروا منابرهم القاهرية
السلطنة وجمهورهم الأثنيق وأجواءهم الخلابية ، ليمشوا
فى الأرض وراء زكريا ، وفى الفن كزكريا ، لضحكوا
مما نقول !

ولم آكن واهما لأدعوهم الى ذلك، فمعناه - جدلا -
حرمان المدينة من فنها ومن فنانيتها ومعناه أيضا الحاق
ضرر بليغ بالثقافة الوطنية المتطورة .. وأن يبلغ
الفنانون ما بلغه زكريا من التوفيق والمهارة مع ذلك .
ذلك افتراض بعيد وتفكير مكتئب جامد .

ليس هذا حلا .

فما هو الحل ؟

الثقافة جناح التنمية

من خلال نشاط الثقافة الجماهيرية بمصر، اصطدم العمل بتلك الحقيقة الصعبة ..

ان الفن الوافد من القاهرة ، كلما أوغل بصيفه المستحدثة فى عمق الريف ، لم يجد القبول والفهم والتلقى الذى يجده من جمهور القاهرة • للريف ، كما للأحياء الشعبية • • ثقافتها الموروثة - وهى ما درجنا على تسميته بالفولكلور •

وللفولكلور تراكيبه وإيقاعاته وأجوائه والمآحات ولفته • •

بينما للثقافة الوافدة من القاهرة لفتها • للريف والأحياء الشعبية أيضا اهتمامات فكرية تختلف • •

المشكلة أن نوعية المادة التثقيفية والفنية المتوفرة لدينا غير ملائمة ، وأن المادة الملائمة غير كافية لتغطية النشاط الثقافي المستهدف ..

فما العمل ؟

طرحنا المشكلة على المائدة ، وحولها اجتمع نخبة من المثقفين ..

اندفع النقاش بسرعة حتى وصل الى قلب وجوهر المشكلة ..

قال الرأي الآخر .. (ان الثقافة الجماهيرية خرجت عن مهمتها . وترتب هذا الانحراف على افتراض وجود فراغ ثقافي في الريف .. وهو افتراض ينفيه العلم ، وترتب على استصغار شأن فنون الشعب والاعتزاز بثقافة المدينة .

«على الثقافة الجماهيرية أن تلتزم بخدمة الفولكلور دون حتى التدخل فيه أو تأطيره بالأشكال المستحدثة .. وأن تقدمه لجمهورها دعما للأصالة الشعبية وحفاظا عليه مما يتعرض له بسبب الاذاعة وبدع الحداثة من تدهور وتآكل وتخليط ..

« على الثقافة الجماهيرية أن تسلم منابرها الاقليمية
لفن الشعب، للشعب » •
• دون تدخل وبلا ادعاءات •
• واعترضت الثقافة الجماهيرية على ذلك الرأى ••

قلنا ان « الفولكلور يتدهور فى مصر لأسباب
موضوعية وواقعية واجتماعية ، ولا يستطيع أحد
المحافظة على شعبيته مستقبلا ••

« ان جهد المجتمع للتنمية ، والتصنيع ، والتحديث ،
والتوعية ، والتغيير الجذرى لعلاقات الانتاج ووسائل
الانتاج •• لا بد وأن يصحبه ويدعمه تغيير ثقافى
جذرى ، « ان توحيد السوق الانتاجى والاستهلاكى
وتمميم الفكر الجديد لا بد أن يصحبه طرح مكثف للثقافة
الحديثة •

« التنمية الاقتصادية تستهدف فى الواقع الغاء
الريف ، والقضاء على الفنون الحرفية الشعبية فى المدى
الطويل ، ولا بد أن يكون العمل الثقافى والتثقيفى مكمل
لخطة التنمية •

« المجتمع فى مسيرته للتحديث لا يشكو من ضغط
الثقافة الجديدة أو طغيانها ، وإنما يشكو فى الواقع من

الفكر القديم ومن التخلف ومن ضغط الثقافة المتوارثة
والقديمة وطفياها الموق ..

« اننا نفهم جدلية التوازن الفكرى المطلوب تحقيقه
.. بين الأصيل والقديم (قوام الشخصية الوطنية)
وبين الحديث والمعصرى - (قوام التغيير والتقدم
والتنمية) .. ولكننا نفهم أن المعصرى والمستحدث هو
الطرف الضعيف فى الموازنة ، والمهدد .. بينما الأصيل
هو السائد ، وهو يعوق التطور .. »

استقر الرأى على الماضى فى هذا السبيل ، لدعم
الحداثة ، فى مواجهة الموروث السائد والطاغى ..
استقر الرأى على نصر المدينة على الريف ، والحاضر
والمستقبل على الماضى ..

وهو الطريق الأصعب ، المليء بالفخاخ ..
ولكننا مضينا فيه ..

ولعل أول ملاحظة حول هذا المنهج الذى اخترناه
يختلف جذريا مع المنهج الفرنسى الذى اختطه مالرو
الكاتب الكبير ووزير الثقافة على عهد ديغول لانشاء
قصور الثقافة الفرنسية •

فقد أنشئت دور الثقافة الفرنسية تحت شعار
لا مركزية الثقافة ، ولتشجيع الابداع الاقليمي - وما
أقله في أوروبا كلها - بينما قررنا نحن أن يكون منهج
العمل أساسا هو بث الثقافة من المركز نحو الأقاليم ،
أي تثبيت مركزية الثقافة •

ان فرنسا لا تعاني أبدا تلك الفروق بين العاصمة
والأقاليم ، بين المدينة والريف في الفكر السائد واللغة
الفنية •• كما تعاني بلادنا ••

لا تعاني فرنسا ازدواجا ثقافيا أو فروقا شاسعة
في نسق الانتاج والاستهلاك •• كمصر •

أننا نواجه في بلادنا المشاكل الثقافية والانسانية
والروحية والاقتصادية السائدة في العالم الثالث بكل
خطورتها ومرارتها ، وعلينا أن ندعم التنمية الاقتصادية
والتغيير الجذري في المجتمع بوسائلنا الثقافية •

بينما كانت النظرية الفرنسية تشجع على التنوع
الثقافي الاقليمي ، لتضيف ألوانا كادت تتلاشى الى
ثقافتها المركزية الطاغية •• كان علينا نحن أن ندعم
برامج التنمية وتحديث المجتمع ، وبرامج توحيد انماط
الانتاج والاستهلاك وانتشار الجماهير من حياتها

الاقتصادية المتدنية والبدائية ، وأن ندخل بها فكريا
ووجدانيا مجال الحضارة الحديثة ونرسخ أفكار العدالة
الاجتماعية بصيغها الحديثة ، وآلية الانتاج وديمقراطية
الاقتصاد ، والتعليم ومساواة المرأة .. وأن نعمم الفكر
الجديد ونشد اليه فئات الشعب التى عاشت طويلا على
هامش الحياة ، وخارج عجلة الانتاج والاستهلاك ..

اننا فى نفس الوقت نريد أن نشبع ذلك الشوق
الغامض الجارف للحياة الجديدة الذى يتمثل فى اندفاع
هجرة الريفيين الى المدينة ، والتسابق المتحمس الى تعليم
الأبناء للخروج من حلقة الفاقة والتخلف ..

نريد أن نشبع ذلك الشوق بنقل نور المدينة الى
الأقاليم دفعا لأضرار الهجرة ، وتثبيتا للتوازن السكاني .
نريد أن نلبى هذا الاحتياج الشعبى بنقل المدينة
ذاتها ، فكرا وفنا وعلاقات اجتماعية الى سائر الأقاليم
والريف ..

وقد لاحظنا ، ويلاحظ كل مهتم ، أن تسرب أهل
الريف الى المدينة قد حمل معه الفكر الموروث السائد ..
والا فما قولك فى مدير مصنع حديث لا يقوى على
رد قريب له يريد شغل وظيفه بالمصنع وهو ليس كفؤا

لها ؟ عشائرية واضحة ! وما قولك فى المهندسين
والأطباء والطلبة والعمال الذين لا يتصورون أية علاقة
بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة ، فيندفعون بكل
الوسائل الى بناء مستقبلهم المهنى ، غير مباليين اذا داسوا
فى الطريق على مصالح اجتماعية واضحة ؟!

وما قولك فى الهجرة السرية التى شاعت فى بعض
المهن النادرة ابان التنمية ، واللامسئولية والاستهتار
وعدم الكفاءة التى كانت تعوق برامج التنمية .

وما رأيك فى اللامبالاة التى تتمثل فى طاعة
الرؤساء فى العمل طاعة مناققة وعمياء دون شعور
بالمسئولية عن سلامة الآلات وانتاجيتها أو شعور بالملكية
القومية لتلك الآلات .

ناهيك عن الاتكالية والقصرية والتسيب وروح
التبذير الاستهلاكية التى صحبت رفع مستوى المعيشة
بالتدريج . .

الى آخر ما كانت تشكو منه خطط التنمية والتحديث
مما يعرفه المجتمع فى كل بلد من بلاد العالم الثالث . .

وكل هذه السلبيات فى جهودها عادات فكرية
 واجتماعية قديمة ، كان على الثقافة مسئولية تغييرها .

قال عبد الناصر فى احدى خطبه : « ان بناء
المصانع سهل ، ولكن بناء المواطن من أصعب الأشياء » .
ولكن صعوبة عملنا الخاصة .. كانت تتمثل فى أن
الفن والثقافة ، بكل ما لهما من قدرة على التأثير والتربية
لا يمكن أن يحدثا أى تأثير فى فراغ ..

ولا يمكن تغيير الفكر السائد ، أو القيم الاجتماعية
السائدة ما لم تتغير أساليب الانتاج . فمن العبث محاولة
إقحام الفكر الحديث فى مجتمع انتاجه حرفى أو زراعى
بدائى ..

لا يشعر الناس فى مثل هذا المجتمع بالحاجة للتغيير ،
أو القناعة بضرورة التغيير .. الفرح جناح من أجنحة
التطوير الشامل للمجتمع . وبدون تنمية اقتصادية
وتغيير لهياكل الانتاج وأساليبه لا يستطيع الفن بوسائله
أن يحدث التطوير الإنسانى أو تغيير العادات الفكرية
والاجتماعية وإعادة تكوين الفرد والمجتمع .

استقر رأى على أن مهمة الثقافة الجماهيرية تتزاوج
مع مهمة التنمية ، ولا تستطيع أن تسبقها .

.. وأن الثقافة الحديثة لا يمكن أن تزاحم أو
تنافس الثقافة التقليدية فى الهامش الاجتماعى الذى

لم تصل اليه أساليب الانتاج الجديد ووسائله الحديثة ..
ولا يزال يعيش في ظروف التخلف .

فان انشاء مدرسة للتقنيات الالكترونية في مجتمع
رعوى أو ريفى بدائى .. هو كمرض مسرحية حديثة
جيدة فى قرية لا يمر بها القطار .. تجربة مآلها
الفشل .

علينا اذن أن نتخذ من الخريطة الجغرافية للتنمية
خريطة جغرافية للثقافة الجديدة ، وان نرسم خطوطا
منحنية حول مناطق التصنيع الجديدة .. حول المدارس
الثانوية والمعاهد الجديدة ، حول المزارع الكبيرة الجديدة
.. وأن نكتف داخل هذه المخطوط نشاطنا لتحديث
الفكر السائد .

وفى داخل هذه المناطق استهدف نشاط الثقافة
الجماعية العمل على التنوير، وتطوير الأفكار، والتعبئة
المقائدية للأهداف الاجتماعية ، واتاحة ثمرات الثقافة
القومية الحديثة ، وتوحيد الاهتمامات الوجدانية
والفكرية لفئات الشعب ، واعادة بناء شخصية المواطن
على أساس من مسؤوليته فى المجتمع الجديد .

بينما خصصت قوافل الثقافة للمعمل خلف تلك
المخطوط ، واختراق عمق الريف ببرامج مختلفة تتأسس

مسرحيا على الفولكلور البيئى ، والسينما الخفيفة ..
على أن تكون مهمتها التوعية القريبة وخلق مجتمع ريفى
مسائى ، ودعم الروح المعنوية بالأغاني ، والنقد
الاجتماعى بالمونولوجات ..

وقد كان فارس ذلك الاقتحام الكبير فنائنا الراحل
زكريا المجاوى ..



ولا يحسبن أحد أن المناطق الصناعية الجديدة كانت
مسرحا سهلا للثقافة ..

كانت تحديا صعبا ، وامتحانا للصبر ..
فهؤلاء العمال الذين خلعوا لتوهم الزى الريفى
واندرجوا بالأمس القريب فى حياة المدينة الصناعية ..
كانوا من أصعب المشاهدين •

فقد كانت تلك المناطق تحتشد بصبية وشباب صفار
من العمال غير المهرة ، وهم دائما أسبق الناس الى
احتلال مقاعد الصالة ، متململين قلقين متحفزين
للشغب •

إذا بدأتهم بفقرة من الفولكلور الريفى الذى كان
فنهم حتى الأمس القريب ، قدروا أن ذلك نوع من

الزراية بهم والاستهانة لا تستحق غيرالامتهجان .. فاذا
ثنيت بفقرة من الغناء الحديث هبوا نشطين للسخرية
بالفنانين واظهار التعالى عليهم (١) .

هم دائما قلقون متمردون .. يمانون الغربية
وفقدان الطمأنينة فى مدينتهم الجديدة ..

فاذا تمشيت قليلا بين البيوت سترى معنى ذلك
الاغتراب المزدوج . بيوت حديثة .. لكنها قد تحولت
فى مظهرها العام الى قرية ريفية ..

يحنون للريف الذى ألفوه ..

ويخافون المدينة التى لم يالفوها بعد ..

يحافظون على عاداتهم ، بما لا يلائم عمارة البيوت ،
ولكنهم فى ذات الوقت ينبذون قساوة حياتهم الماضية
ويشتاقون للجديد : فى ملابسهم ، حماسهم فى اقتناء
الأدوات المنزلية الحديثة .. وأجهزة الراديو
والتلفزيون . وهم فى الحالين يعانون قلق الاغتراب .
ونحن نعلم أن مسئوليتنا ومهمتنا هزيمة ذلك القلق
لحساب الروح المدنية والمجتمع الحديث . مضينا نلائم
برامجنا على الواقع ..

نصبر عليهم ليصبروا علينا ، لأننا فى النهاية نفهم
حالهم ، ولأنهم فى النهاية يحبون سهراتنا ولكث ، من
هم الجنود المجهولون الذين عبثوا لذلك النشاط الكبير ؟

كنا بحاجة الى مئات الفنانين .. للبدء .. وكنا
نقدر حاجتنا لبضعة آلاف من الفنانين بعد اتساع
النشاط ..

ولم تكن القاهرة أو فئات المحترفين بقادرة على
توفير هذا العدد الكبير من الفنانين ..

وكان علينا أن نتجه الى تعبئة الهواة ..

ولهم قصة ..

مشكلة الهواء

فى العام ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ نشطت الثقافة الجماهيرية •
ولم يكن هدفها تثبيت الثقافة الاقليمية والريفية
المؤسسة على الفولكلور والعادات الفكرية والاجتماعية
الموروثة ••

وانما هدفت الى دفع الثقافة الجديدة ، والفكر
الجديد •• من المركز ، من العاصمة الى الأقاليم ••

هدفت الى تسويد فكر المدينة ، وتحديث المجتمع •

كان للريف وللأحياء الشعبية ، التى تعتمد على
الزراعة وبالوسائل البدائية ، وعلى الحرف التقليدية
البدائية •• ثقافة •• وللمدينة الحديثة ثقافة ••

وكان هدف العمل هو تذويب الفروق الثقافية وتسويد الثقافة القومية الحديثة .. لاتكريس هذه الظروف أو تثبيتها أو تزكية الثقافة الاقليمية .

أما الفولكلور فقد استقر الرأى على اعادة تأطيره .
.. وتشكيله بالايقاعات الحديثة وتشكيل حديث .

وقد كانت كثافة العمل تقتضى تعبئة أعداد كبيرة من الفنانين ، وتنظيمهم فى فرق للدراما ، وللرقص والغناء الشعبى فى الاطر الحديثة ، وللمنوعات ..

كما اقتضى العمل تعبئة الكثيرين من شباب المثقفين للتوجيه والقيادة .. فى مجال المسرح والسينما والفنون التشكيلية والأدب والفولكلور وفنون الطفل ..

وتوجهنا ابتداء الى مثقفى القاهرة ..

ولكن .. فى ظروف الهجرة المتصلة من الريف الى المدينة ، وتركز المعاهد الفنية العليا بالعاصمة ، تعتبر الهجرة المضادة للمثقفين من القاهرة الى الأقاليم ضربا من التضحية الغالية .. لا تقوم عليها غير نخبة قليلة ..

ومع ذلك تطوع للقيام بهذه المهمة عشرات من شباب المثقفين وخريجي المعاهد الفنية ، كان على رأسهم الأدباء والفنانون : على سالم ، ومحمود دياب ، وهبة عنایت ، وحسين جمعة ، ويعقوب الشارونى، وعزالدين نجيب .. وغيرهم ..

وقد قام زكريا الحجاوى بحشد خبرة الفنانين الفولكلوريين ونظمهم فى فرق للمنوعات الشعبية ، وأضفى عليهم أطارا مستحدثا بسيطا . ومن خلال توجيهاته نالت تلك الفرق نجاحا ساحقا فى الريف والمدن ، بل وحققت أكبر نجاح لها فى القاهرة ذاتها التى حملت الى مدينتها أصداء من الريف أثارت حنينهم لأصولهم البعيدة .

أما الفرق الاقليمية القارة فقد كان علينا أن نعبئ لها مئات الشباب .. فتكونت لذلك لجنة طافت بالأقاليم تختبر مواهب الهواة ..

وقد أثار دهشتنا تدفق المئات من ذوى المواهب الحقيقية ، والتدريب الضئيل .. من هواة الممثلين ، والمازفين ، والمغنيين ، والراقصين الشعبيين .. وسرعان ما انتظموا فى فرق اقليمية ثابتة يتيح لها قصر الثقافة

التدريب ، وينفق على اعداد برامجها ، بخبرة فناني
القاهرة الذين كانوا يزورهم بانتظام كل أسبوع .
ولكن ما أن انتظمت الفرق حتى واجهتنا مشكلة
الهواة ..

وفي ظني أن للهواة الفنية مشكلة في مصر وفي
سائر الأقطار العربية ، لا بد من التوفر على حلها .
فالهاوى لا يملك دائما الوقت الكافي للانتظام في
عمل مستمر ، أو للانتظام في دورات تدريبية متعاقبة .
وهواية الفن مرحلة عارضة في حياة أى شاب ،
وما لم يفزها ويثبتها أمل حقيقى فى الاحتراف فى
المستقبل ، تضرر الهواية وتذوب . ما الذى يفرى
الهاوى بالصبر على التكوين والتدريب العلمى ، وما
الذى يقوى عزمه على الاستمرار والمماناة ؟ .. الا الأمل
فى الاحتراف ..

وان تخلى عنا الهواة فكيف يمكن انجاز مهمة تنوير
الريف واثاحة قسمته من الثقافة القومية ؟
واذا تقلب علينا هواة تقصر مدة اشتغالهم أو
تطول ، فيتغير أفراد الفريق من وقت لآخر ، فكيف تؤتى

دورات التدريب ثمرتها لتكوين فريق فنى متجانس
الخبرة ؟

وكيف يمكن بالاعتماد على هواة أحرار يجيئون
ويذهبون ، تكوين برامج ثابتة فى قصر الثقافة تمرض ،
ويعاد عرضها خلال الموسم ؟

وكيف يمكن بالاعتماد على الهواة ، الطلبة المنتظر
منهم التفرغ للدراسة ، أو الموظفين والعمال المرتبطين
بساعات العمل ، انشاء فرق أساس نشاطها نقل عروضها
الفنية من مدينة الى مدينة ، ومن قصر ثقافة الى الآخر
بالتبادل .. لتغطية الموسم المسرحى والفنى لقصور
الثقافة ؟

لقد عانيت شخصيا من الفرق الفنية الهاوية التى
أنشأناها .. كنت أستمع لشكاياتهم وأقول لنفسي :

« هؤلاء من خيرة الشباب الموهوبين .. يؤدون
عملهم بالسخرة ، بغير أجر وبغير أمل فى الاحتراف ،
ويتعرضون للمضايقات فى مدارسهم أو وظائفهم اذا
تخلفوا ساعة ، فكيف ننقذهم مما يعانون ؟

وقد اكتملت قناعتى أن الهاوى يجب أن يكون
محترفاً بالإحتمال .. لابد من فتح أبواب الفرصة أمام

كل الهواة ليتحولوا - اذا اكتملت موهبتهم - الى فنانين
محترفين .

ولا بد من دفع أجور للهواة ..

ذلك حق ..

ألا يؤدون للجمهور ؟ أليس ما يقومون به عملا
يستحق الأجر ؟ ليس في أوروبا مثل هذا الوضع ..

فالعايز الهوى يعزف لأسرته أو لأصدقائه على
سبيل الهواية ، أما اذا استدعاه قصر للثقافة ليعزف
للجمهور فانه يتناول أجرا على ذلك ..

وهذا معناه ، أنه ان نجح الهوى فى فنه .. فقد
أتاحت له فرصة الاختيار بين عمله الأصلي وعمله الفنى .
واتاحة فرصة الاحتراف للهواة تفتح الباب لدعم
الثقافة القومية ذاتها بدم جديد ومواهب جديدة ..

وقد استطاع شباب من هواة الأقاليم بجهدهم
الذاتى المتواصل أن يعبروا هذه الفجوة ليعترفوا الفخ
فى القاهرة ، منهم وحيد سيف وعائدة حسن اسماعيل
وابراهيم عبد الرازق وعبد الحميد المنير .. وغيرهم .
ولكن القضية هى أنك تظل هاويا فى اقليمك ولا تحترف
الا فى القاهرة ، فى حين نريد أن نثبت فرقا اقليمية

فى مواضعها ، ونحول الهاوى الى محترف لىخدم اقليمه
.. لا لىحرم منه اقليمه .

ولكن لا يحسب أحد أن هواتنا كانوا ضحايا على
طول الخط ، فقد كنا نعانى منهم أيضا ..

فهؤلاء الشباب كانوا أميل لاستعراض مواهبهم
وتطلعاتهم الثقافية - وادعاءاتهم الثقافية أحيانا -
أكثر من ميلهم لاجتذاب الجماهير أو لخدمتها فنيا ..

كانوا أكثر اهتماما بارضاء ضيف عابر من القاهرة
- على حسب ما يتوهمون ، من اهتمامهم بالحوار البسيط
الحى مع جمهورهم الاقليمى ..

ان فرقة للموسيقى مؤلفة من عازفين شباب يمزفون
الآلات الحديثة، أصرت - رغم كل اعتراضنا ومعارضتنا -
على عزف ألحان أوروبية حديثة فى قصر ثقافة أسوان!
وهو شيء لم أكن أحتمله .

وترتب على هذه الاشكالات الكثيرة المتفرقة طرح
المشكلة من جانبها النظرى حول وظيفة قصر الثقافة :
هل هى اتاحة فرصة التعبير للهواة على هواهم وتمهد
هذه الهوايات أيما كانت .. أم خدمة جمهور معين ،
بالمادة الفنية التى تراها الثقافة الجماهيرية ملائمة لخدمة

الجمهور الاقليمي ، مستخدمين الهواة لتحقيق ذلك
الهدف ؟

نظريا .. اخترنا خدمة الجمهور ..

وكنّا حاسمين فى ادراج الهواة ضمن خطتنا
وبرامجنا وقصرهم على أداء وظيفتنا .. ولكن .. ألم
يكن ذلك من جانبنا نوعاً من الاستغلال لهواة غير
مأجورين ، ومن القسر غير اللائق أو المبرر ؟

نعم .. هو كذلك ، ولكننا لم نتورع عنه ..

بدأ عمل الثقافة الجماهيرية ١٩٦٧ ..

وداهمتنا الهزيمة العسكرية فى بداية النشاط -
حيث تقلصت الميزانية ، وران الوجود والكأبة فى كل
مكان ..

توقف النشاط بعض الوقت ..

ثم شجعنا على المبادرة الى استئنافه ما ثار معه جدل
فى صحف ذلك الوقت حول الجانب الحضارى للهزيمة ..
وأعلن الجيش عن عزمه على تجنيد المتعلمين لاستيعاب
السلاح المتطور الجديد ..

وثار للمناسبة حوار جانبي في صحف القاهرة عن
مشكلة استيعاب العمال للتكنولوجيا الجديدة ، وضرورة
الاهتمام بالتعليم والتثقيف لانجاز خطة التصنيع ..

وهذا كله كان علامة على سلامة خطتنا الفكرية ..
فانطلقنا بحماس للعمل • الى أن جاءنا ذات يوم توجيه
من القيادة السياسية بضرورة « الالتفاف حول الحزن
ودعم الروح المعنوية للشعب » .. فاعتبرنا ذلك رأينا
وشعارنا ووضعنا برامجنا ونشاطنا لتحقيق هذا الهدف ،
وله ارتفعت الألحان وانطلق الغناء والرقص والمرح •

فلما كنا نرى الجماهير في الأقاليم تشتعل حماسا
لبرامجنا الثقافية القومية الرفيعة والحديثة .. كانت
عيوننا تدمع تأثرا !

فهرس

صفحة

دليل المتفرج الذكى الى المسرح

٥	تقديم
٧	ما هو فن المسرح ؟
١٢	وظيفة الديكور
٢٢	الخلفية التشكيلية
٢٦	الممثل
٣٦	أدوات الممثل
٤٦	تيارات فى فن التمثيل
٥٨	خواطر أخرى فى فن اللبس
٦٤	فن الضحك
٧٦	الريحاني .. فنان المسرحية الواحدة المؤثرة
٨٤	الكوميديا ديلارتي
٩٣	الفراير .. بين المصرية والانسانية
١٠١	الكوميديا الواقعية الحديثة
١٠٩	فن توفيق الحكيم
١٢٢	التراجييديا
١٢٩	لماذا يموت قيس بنى عامر ؟
١٤٤	المسرحية
١٥١	عناصر التأليف المسرحى
١٥٧	المحاور

صفحة

١٦١	• • • • • لغة الحوار
١٧١	• • • • • الفصحى فى المسرح
١٧٨	• • • • • المنولوج المسرحى
١٨٥	• • • • • الحائط الرابع
١٩٢	• • • • • المسرح من زاوية نظر حديثة
٢٠٤	• • • • • عودة الى العقل المحض
٢١١	• • • • • هل شكل المنصة ثابت ؟
٢١٧	• • • • • المخرج
٢٢٣	• • • • • أضواء وظلال
٢٣٠	• • • • • العنصر الفكرى للمسرحية
٢٣٣	• • • • • توفيق الحكيم يشرح : مسرحه - فكره - فنه
٢٨١	الملاحظة فى بحار صعبة
٢٨٥	• • • • • الأجيال والمعاصرة :
٢٨٦	• • • • • نحن والعالم
٢٩٨	• • • • • عود على بدء
٣٠٤	• • • • • نحن والماضى
٣١٥	• • • • • الفن والزمن
٣٢٣	• • • • • التعريب
٣٣٣	• • • • • عن الحرية
٣٤١	• • • • • الثقافة والجمهور
٣٤٢	• • • • • أضواء الازدهار تكشف الأزمة
٣٥٧	• • • • • فى مواجهة الفولكلور
٣٧١	• • • • • إقامة الجسور فوق الهوة
٣٨٣	• • • • • الثقافة جناح التنمية
٣٩٥	• • • • • مشكلة الهوية

للمؤلف

السرديات :

- **صوت مصر :** (فصل واحد) انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٥٦ .
- **سقوط فرعون :** انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٥٧ .
- **حلاق بغداد :** انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٦٤
ثم بمرح الشعب بعلب ومرح الفن بطريق
ومرح دائرة الفنون بالأردن ومرح بغداد
بالمراق ومرح الخليج بالكويت ومرح الفن
العربي بالقاهرة .
- **سليمان الحلبي :** انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٦٥
ثم بمرح جامعة الجزائر .
- **الشيخ :** (فصل واحد) انتجت بالمرح الحديث
بالقاهرة ١٩٦٥ ثم بمرح توكاد بلندن
وتلفزيون الشارقة .

● **طبق الكسلان :** (فصل واحد) انتجت بتلفزيون القاهرة ١٩٦٦ ثم انتجت بالمرح الحديث بوارسو بولندا ١٩٨١ .

● **عسكر وحرامية :** انتجت بالمرح الكوميدي بالقاهرة ١٩٦٦ ثم انتجت بمرح مدينة الكاف بتونس ومرح برج الكيفان بالجزائر والمرح الوطني بطرابلس ليبيا .

● **الزور صائم :** انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٦٧ ثم انتجت بمرح مدينة الكاف بتونس والمرح القومي بدمشق ومرح دائرة الفنون بالأردن والمرح الوطني بطرابلس ليبيا ومرح مدينة البصرة بالعراق .

● **عل جناح التبريزي وقابله الله :** انتجت أول مرة بالمرح الكوميدي بالقاهرة ١٩٦٩ ثم انتجت بالمرح القومي ببغداد والمرح الأهل بالكويت والمرح الوطني ببغداد والمرح القومي بالخرطوم ومرح الفن العربي بالقاهرة ومرح مدينة صفاقس بتونس ومرح الشعب بحلب وفرقة مايباخ الألمانية الغربية .

● **النار والزيتون :** انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٧٠ ثم انتجت بأذاعة برلين الشرقية الألمانية وفرقة معهد الفنون ببغداد .

● **الزيتونة :** (فصل واحد)

- **زواج على ورقة طلاق :** انتجت بالمرح الحديث بالقاهرة
١٩٧٣ ثم انتجت بمرح مدينة الكاف بتونس
وبمرح توكاد بلندن والمرح القومي بدمشق
والمرح الوطنى بطرابلس ليبيا .
- **العجب لعبة**
- **اغنياء فقراء قرفه**
- **وصائل قافى اشبيليه :** انتجت بالمرح المتجول بالقاهرة
١٩٨٧ والتلفزيون العراقى ببغداد ومرح
الكويت بالكويت .
- **رحمة وأمير القابة المسحورة :** (للأطفال) انتجت فى
مرح القامشلى بسوريا .
- **الغريب :** (فصل واحد) انتجت لتلفزيون الجمهورية
السورية .
- **العين السحرية** (فصل واحد)
- **دائرة التبن المصرية** (فصل واحد)
- **الحان على أوتار عربية**
- **هرديس الزمار** (للأطفال)
- وانتجت معظم مسرحيات المؤلف عديدا من المرات
بمسارح الثقافة الجماهيرية بمصر .

القصص :

- حكايات الزمن الضائع فى قرية مصرية (رواية)
- أيام وليالى السندباد (رواية)
- مجموعة قصص قصيرة

كتب أخرى :

- دليل المتفرج الذكى الى المسرح
- الملاحمة فى بحار صعبة (مقالات)
- صور أدبية (ترجمة)
- أضواء على المسرح العربى

يرجو المؤلف الفرق المسرحية ومؤسسات التلفزيون والاذاعة
الحصول على إذن كتابى منه قبل انتاج أى من اعماله مراعاة للتقاليد
الثقافية والحقوق القانونية .

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٤٩٤٠ / ١٩٨٩

ISBN ٦ - ٢١٩١ - ٠١ - ٩٧٧ -



المجلة الوطنية للعلوم الإنسانية



